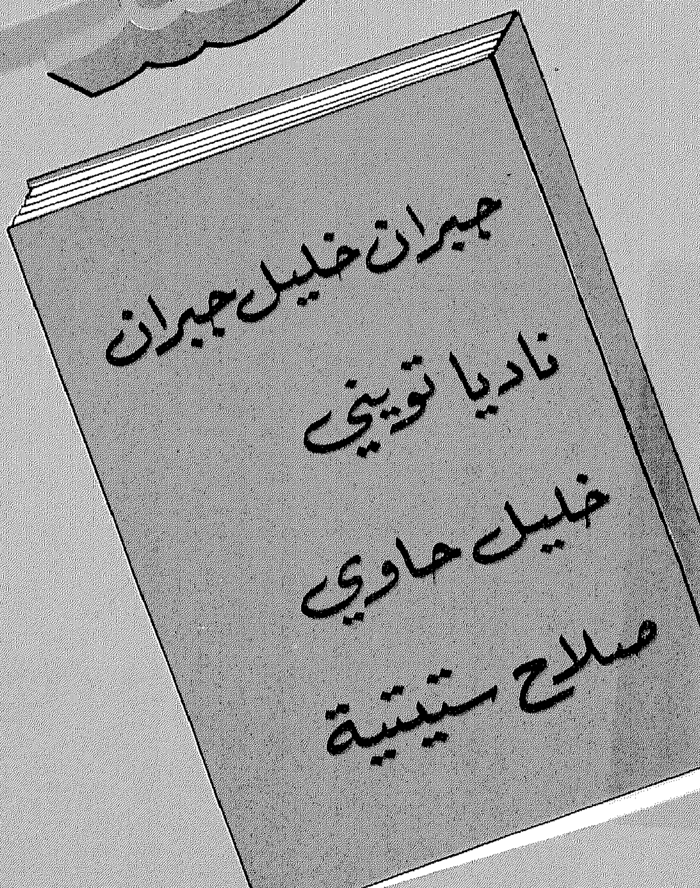
د. محمد أحمد فارس

علم الإبداع





علم الإبداع

عند

جبران خليل جبران — خليل حاوي

ناديا تويني — صلاح ستيتية

شركة المطبوعات للتوزيع والنشر

بيروت - لبنان بناية الوهاد شارع جان دارك ص.ب - ٨٣٧٥

هاتف: ٨٦٢٤٣١ - ٨٦٥٤٠٧ تلكس - ٢٢٦٦١ فاكس - ٨٦٥٤٠٧

الطبعة الاولى ١٩٩٠م - ١٤١٠هـ

الدكتور مروان فارس وأعماله

باحث وناقد ولد في لبنان عام ١٩٤٧ . حائز على شهادة الدكتوراه في اللغة الفرنسية وآدابها من جامعة السوربون في فرنسا .

انتخب نائباً لأمين عام اتحاد الكتاب اللبنانيين لعدة سنوات وهو عضو في المكتب التنفيذي للمجلس القومي للثقافة العربية - الرباط .

أستاذ الألسنية في كلية الآداب في الجامعة اللبنانية وله أبحاث ومؤلفات عدة باللغتين العربية والفرنسية .

مؤلفاته

- المدينة - مسرحية : دار فكر، بيروت ١٩٧٧
- مقالات في المنهج : دار فكر، بيروت ١٩٨٠
- في التبعية : معهد الإنماء العربي ، بيروت ١٩٨٤
- أجزاء قصيدة : ترجمة وتقديم للشاعر صلاح ستيتية ، آرادوس ، لندن ١٩٩٠

وشارك في عدد من الكتب أبرزها :

- ندوة جبران العربية العالمية : الاتحاد العام للكتاب والأدباء العرب - اتحاد الكتاب اللبنانيين ، بيروت ، ١٩٨١ .
- النظم العربية والديمقراطية - المجلس القومي للثقافة العربية - الرباط ١٩٨٦ .
- المثقف العربي : المجلس القومي للثقافة العربية ، الرباط - ١٩٨٥
- ندوة الفكر الوطني في مواجهة المشكلة الطائفية ، دار فكر، بيروت ١٩٨١
- معركة المصير القومي الواحد ، دار فكر، بيروت ١٩٨٤ .

سيصدر له قريباً :

- الجهة المحترقة الأخرى للبالغ النقاء : ترجمة وتقديم لشعر صلاح ستيتة - آرادوس - لندن .
- الماء البارد محفوظاً : ترجمة وتقديم لشعر صلاح ستيتية ، آرادوس - لندن .

المقدمة

ما وراء الضَّوء في فعل القول

إن مروان فارس مفكرٌ ذو وهج، أبعادُه متعددة تماماً كما أُحبُ. إنه في البداية مثقف كبير، شديد الالتزام باتجاهات الفكر الكوني منذ أن كان الناس ومنذ أن كانوا يفكرون.

ما هو الاتجاه الانساني؟ إنه سؤال قديم يحاو ل مروان فارس أن يُجيب عليه باحثاً بدوره في الثقافات والبُنى. فالثقافات أعمال يذهب إليها هو ولذلك فإن عدداً من الأبحاث التي يتشكل منها هذا الكتاب تشهد على ذلك. فالبنى على المستوى الذي أشرنا إليه إنما هي لغات ووراء كل لغة منها خطاب. لذلك فهو يمضي إذن إلى الخطاب الذي هو من صنع الصوت ومن صنع الصوّر الصوتية والإيقاعات، وهو يمضي إلى الأثر الذي يعتبر من نسج الوحي فيبحث عن المادة العميقة، للإيحاء، لأنه ـ كما أكده لنا علماء المعنى ـ فالايحاء بذاته كما هو مثلاً عند جبران أو حاوي إنما هو معطى ما ورائي، فهذا الإيحاء على أي من المستويات كان إنما هو غير ملحوظ للوهلة الأولى فهو نتاج لمواد ينتجها هو.

من هنا فإن الرابط بين الإيحاء والبناء يظهر لي وكأنه هو عروة الوصل السرّية من خلال محاولات هذا الكتاب الثاقب والقوي. إنها عروة الوصل في ما يبدو متبانياً، والإطار المرتعش في موسيقى العالم الذي يتمُّ البحث عنه. وحتى يؤكد حرصه على ذاته، فإن هذا الكتاب يُثْبتُ الوحدة في تفكير يتعاطى مع دلالات موزعة على حضورنا في الكون، هذا الكون الذي لا يستطيع لملمته إلاّ الشعر، مؤسساً بذلك،

في داخل لغة كل شاعر وعلى متنها هيكلاً لوحده مقبلة (لأن كل شاعر ضمن كلّ لغة إنما هو المبدع مطلقاً للغة «أخرى») فالشاعر هو ذلك الذي تذهب عبره الوحدة إلى ذاتها.

إنه مروان فارس مفكّر متعدّدة أبعاده، ألسنّي وباحث في علم المعاني، إنه هكذا لأنه بالطبع بحّاثة عن الوحدة بوجه هذا التعدّد الذي فيه والذي هو ثراء، إنه الصديق للشعراء بامتياز. ذلك لأنه هو نفسه أولاً وقبل كل شيء شاعر. فلقد قرأت له نصوصاً فأحببتها وأُعجبتُ بها وإنني أنتظر أن ينشرها لكي أستطيع أن أُحلّل بشكل أفضل نمط العلاقات الذي هو بها؛ إنه نمط متشابك ومعقّد مع ذاته ومع اللغة العربية التي يتعامل بها بطريقة غريبة الصَّنعة، سرّية مع العالم.

ففي علاقاته مع شعر الآخرين إن مروان فارس وهو يعرف بالسَّليقة ومن ثمّ بالعلم إلى أية درجة أن ما نسميه النفس وما نطلق عليه اسم الجسد (الجسد اللغوي، الجسد الإيقاعي) إنما هما مترابطان في الشعر دون افتراق، إنه يحاول أولاً أن يجعل البنى اللغوية تنطق ليستخلص من تطريزاتها الحديدية القدرات المسجونة في الروح. آنئذ فقط فإن الدّال وقد أعلن عن هويته: إطاراً، تراقصاً وموسيقى، إن المدلول يتحقق، وكما القمر البدر الذي يتحرّر وقد قطع كل خيوطه مع الظلمة التي كانت تبدد وكأنها تّمسك به، يصبح المعنى في أفق الكلام هو المعنى مكتملاً وقد حصل لي أن أسميت ذلك «المعنى (. . .) في المعنى» أو معتمداً على صورة، إن ذلك هو «ما وراء الضوء في فعل القول». وإن «ما وراء الضوء هذا» إنما هو الأمر الذي يحاول مروان فارس التفكير به في مرآة محاولاته، هذا المحلّل اللامع الذي يثير انتباهه بشكل متناقض ما هو في فعل القول الأكثر غموضاً، ما هو الأساسي دائماً.

إقرأوا له بأدوات التحليل الشديدة العقلانية وإقرأوا أيضاً له بعين القلب النصوص المخصَّصَّة لجبران خليل جبران، نصّاً وعكس النص، وتلك الفصول المخصصة أيضاً لناديا تويني وخليل حاوي وصلاح ستيتية. وإن هذه النصوص تأتي، بعد أن كان قد وضع في نصّين يمكن اعتبارهما «تمهيديين»، أدوات العملية الشعرية الجراحية مبادراً إلى كتب وكتّاب لا يحبهم فحسب بل يختارهم ويفضلهم. إن أدواته إنما هي تحديده العميق للإيقاع كأساس حيّ للوقت مسكونٍ بالاسطورة

والحلم؛ إن أدواته هي الصورة التي يصنعها مستعمراً إياها ليضمّها إلى السماع العربي إنطلاقاً من نظرية فردينان دوسوسور للّغة كتأسيس حيّ للفضاء الداخلي حيث تتطوّر تلاحقات أحلامنا التي لا تجد إلا التجسُّد لها سبيلاً.

أيُّهما بين الحلم واللغة هو الأول؟ من منهما كان «في البدء»؟ «الكلمة»؟ غير أن «الكلمة» هل هي الكلمة، تعني كلاماً استنباطياً أم على العكس من ذلك، استنتاجياً. وفي اللحظة التي يؤكد فيها ذلك، هل إنه كلام يدمّر حقيقة الكون؟ إنه السؤال الذي لم يستطع إلى الآن أن يجيب عليه أيُّ ألسُني وعالم بالمعنى، أي باحث بعلم الأصوات أم مؤرخ للّغة واللسان. للذلك فإن مروان فارس وإن طرح السؤال بشكل مباشر أم مداور، إنه يملك قدراً من الحكمة حتى لا يجيب عليه. غير أنه يعبّر عن التزام ـ أراه مبرراً ـ التزام «وطني» على المستوى الأكثر ابتداءاً، الأكثر قدماً والأكثر عمقاً في تاريخ المجتمع والنظام المعهود للغة الآتية من هذا المجتمع الذي يتمّ البحث عنه على مستوىً شديد العمق في الكينونة الاجتماعية حتى أن الاصطلاحية تبطل فيه، ليصبح صفة بيولوجية لهذا المجتمع أو نمطاً عضويّـاً يعيش من الإيقاع نفسه للجسد الاجتماعي أم لروحه بشكل من الاشكال.

إنه يؤكد في كل ما يقول أن الكاتب، أن الشاعر لا يستطيع أنه يعبّر عن نفسه إلا بلغته، لغة الكينونة تنبعُ وتفيض بالضرورة بالتجربة المُعاشة. إن هذا الأمر صحيح وألف مرّة هو صحيح. كما أنه صحيح أيضاً أن وضعيّة المنفى التي يعيش فيها الشاعر في لغته الأصلية يمكن أن يوجد لها تعويض، وبشكل أدق أن تُعاش من جديد في منفى الشاعر داخل لغة هي غير لغته الأصلية تلك التي تدفعه، بشكل يبدو متناقضاً إلى أنه يُكسّر دون تفتيت هذه اللغة المستعارة كي يدجّن بالتحطيم أساطيره اللغوية في الأصل.

أنظروا إلى جورج شحادة، انظروا إلى هذا الكتاب وما هو مكتوب فيه عن «نبي» جبران وقد تمَّ التفكير به وقد تمَّت صياغته باللغة الانكليزية وانظروا إلى ما قيل فيه عن ناديا التويني أو عن صلاح ستيتيه وقد كتبا باللغة الفرنسية.

في الأدب أيضاً إن الخطين المتوازيين يلتقيان في الأخير. فعلى أكثر مما هو في

الهندسة، إن الشعر في الأدب، حيث تتلاقى كثرة من الخطوط وتمحّي، إنما هو عالم يتمّ الرهان فيه على اللاإنتهاء.

صلاح ستيتيه

الفصل الأول
الابداع والتأويل

مدخل

إن الابداع على صلة وثيقة بالتأويل كما انه على صلة باعادة البناء، لإن الخلق صفة من صفات العقل أو سمة من سمات الفلسفة، وإذ يصعب التنازل النظري لصالح طرف من أطراف هذه المعادلة المثلّثة الاضلاع، لا يجوز في اللحظة الفقهية نفسها أن نقرّ بالتسوية، فالتسوية هي المخرج السهل لعمل يناقض بالجوهر عمل العقل لذلك يقتضي أن تصبح الأسئلة في هذا السياق مقدّمة لاسئلة أخرى حتى لا يتم الاقرار بالنتائج. فإذا حصل الاقرار في باب الابداع خرجنا بالسبب (Ipso Facto على قول اللاتين) من زوايا المثلث لنحط رحال البحث في مكان خارج عن الموضوع لذلك فانه لا بد من الاهتمام بمحاصرة هذه القضايا المتعلقة بالخلق والابداع والتأويل بجملة من الاسئلة ولا بد أيضاً من البحث عن شبكة العلاقات فيما بينها لنشيد عمارة نظرية حولها لان عمارتها بدأت منذ اليوم الاول للخلق وقد لا تنتهي يوم تحل النهاية.

أولا: جملة الاسئلة

وعليه نبتدىء بصياغة الجملة الأولى من الاسئلة حول قضية الخلق واتصاله. فإذا كانت عملية الخلق امتلاءً للعدم من حجارة العدم فان الحاصل عدم، حسب الاستنتاج المنطقي الذي وضعه علماء الغرب واعتدنا عليه في الثقافة الغربية بعد ديكارت، أما إذا كانت قضية إيجاد الشيء من اللا شيء فاننا نكون بذلك نضع المسألة في علم اللاهوت فنعتبر الشاعر مثلاً هو الله كما هو حاصل في المعنى

الإيتميولوجي للكلمة اليونانية والتي أخذها اللاتين ومن ثم الفرنسيون عنهم فيما بعد .

ولما كان الشاعر هو غير الله أو طرازاً من سوية أخرى، فان الفوضى في هذا التفسير يوصل إلى المشكلات التي وصل إليها الفقه أو اللاهوت أو الفلسفة لتبقى القضية خارج عملية الكشف عنها . أما إذا كان الخلق يعني إيجاد ما هو غير موجود فذلك لا يفترض الابتداء من اللاوجود لتهبط القضية إلى سوية أخرى غير السويات السابقة وهي سوية الاضافة إلى الوجود وجوداً فنتوقف عند هذا المفهوم لنضع جانباً مسائل العدم وملء الفراغ الكلّي، وبالتالي مسائل العقل والفلسفة واللاهوت . فنرى إلى الخلق من باب الاضافة إلى ما هو مخلوق في هذا الكون الذي تعرف منه شيئاً ويبقى جُلّه غير معروف فتحظى بذلك عملية اكتشاف ما هو قائم دون أن يكون معروفاً بصفة الخلق التي هي من صنع العلماء ليرتسم السؤال حول الصلة على وجه المثال بين الشعراء والعلماء في مستوى الاضافة إلى هذا العالم بعض الاشياء الموجودة فيه بعد ادخالها في باب المعلوم . وهكذا فإذا كان الخلق اضافة (في العلم أو في الفن) فانه يكون صفة من صفات الناس وإلا كان صفة من صفات الله .

إن مفهوم الاضافة يوصل الأسئلة بالتداعي إلى مفهوم إعادة البناء كما يوصل إلى تفادي المقولة بأننا قدمنا إلى القول متأخرين بعد الاعتبار بأن كل شيء قد قيل، فمفهوم إعادة البناء ينطلق أولاً من ان الكون بناء وبالتالي يذهب الفن انطلاقاً من ذلك مذاهب ثلاث فإما يقرّ الاحتفاظ به أو تهديمه أو إعادة ترتيب الأشياء .

والطرق إلى ذلك متشعبة ومسائلها لا تحصر في اتجاه . فأولئك الذين ينظرون إلى الكون كآية من الجمال لا يصفونه كما هو بالريشة أم بالحجر أم بغير ذلك بل كآية من الجمال .

وأولئك الذين يهدمون العالم يملأون الفراغ بالغبار، وفي الهبوط تحصل النظرة إلى امتلأ الفراغ بالفراغ .

أما أولئك الذين يعيدون فيه ترتيب الأشياء فاعتمادهم في اللحظة ذاتها يقوم على الامتلاء وعلى الفراغ لاعادة أعمار صورة أو لوحة أو جملة، لتصبح الحجارة بذلك أهم من البناء .

ثانياً ـ رابطة الجملة

إن لغة الحجارة في الخلق أو في البناء أو في إعادة البناء هي في كل ذلك لغة التأويل كما يلي:



لانه رابطة الجملة الابداعية في الموضوعة وعند المتلقي في آن، ولأن التأويل يكمن في جوهر تأويل الشاعر مثلاً للعالم، وفي جوهر تأويل العالم للشعر فانه يمثل جوهر عملية الابداع لنقول بان علم الابداع هو علم التأويل، ونأخذ الشعر مثالاً للتدليل.

١ ـ المعنى الحقيقي

يرى سبينوزا (Spinoza). إن جميع وسائل اللغة والتاريخ وجميع البنى ضرورية حتى الوصول إلى الهدف الطموح الذي يقصده التأويل. وهذا الهدف هو المعنى الحقيقي والذي لا يعني بالضرورة مطابقة للحقيقة. ان المعنى الذي ينتج عن التأويل وليس ذلك الذي نعتقده مطابقاً للحقيقة هو المعنى الوحيد، وهو المعنى الحقيقي، ان هذا التمييز بين الحقيقة والمعنى الحقيقي يحدد المفصل الذي يتم عليه الافتراق بين ما هو اعتيادي وما هو غير اعتيادي، وبين ما هو مباشر وما هو غير مباشر، فالمعنى الحقيقي على سوية المرسل هو غاية الابداع والمعنى الحقيقي على سوية المتلقي هو الشعور القوى بالفرح أم بالحزن أم بأي احساس آخر تقصد الرسالة الابداعية إرساله وبنتيجة الجهد المبذول في البحث على السويتين تحدث المفاجأة انها حصيلة الكشف بعد البحث، والمفاجأة هذه هي فرح الابداع. فبقدر ما يتلازم النص مع المفاجأة بقدر ذلك يكون مقتدراً في ايصال الرسالة التي يريد، وبقدر ما تستمرّ عملية الكشف وتستقر في الذهن أو في المخيلة بقدر ذلك ينـدحر الاعتيادي

لصالح اعادة البناء على حساب البناء الموجود.

٢ ـ معنى النص

في داخل البنية غير الاعتيادية يعتقد ابداعيو اللغة السنسكريتية بحسب «ما ماتا»، انه لا بدّ من ان يظهر افتراق بين معنى النص ـ الجملة أو البنية ـ وبين معنى المفردة لتظهر فيما يلي العلاقة بين المستويين، لذلك فانه على هذا المفصل أيضاً نستطيع ان نفترض انه بقدر ما يكون قرار التأويل عند القارىء بقدر ذلك يكون النص الابداعي ابداعياً، فكل شيء في العمارة الجديدة للفضاء الفني أو حتى للفضاء الاعتيادي وهو يعاد تركيبه، كل شيء قابل للتأويل، نعم ان كل شيء قابل للتأويل لذلك ترى القرون الوسيطة ان الكون هو رمز الله، ولانه رمز، فالكو ن كتاب نقرأ فيه على طريقة التقليد الافلاطوني ما ترمز الظواهر إليه، فالمعنى موجود داخل المغارة، وما هو ظاهر في الخارج منها ليس سوى الخيال.

٣ ـ وظائف المفردة

إذن داخل البنية تحمل المفردات بحسب النظرية الهندية للمعنى، كما يقدمها Abinavagupta، وظائف أربعة:

أ) تتمثل الأولى في مقدرة المفردة على الاشارة إلى المعنى الأصلي، والمعنى الأصلي هنا يقصد العام وليس الخاص.

ب) الوظيفة الثانية تتمثل في مقدرة العلاقة بين المفردات، وعن هذه المقدرة ينتج معنى الجملة:

ج) في المرتبة الثالثة تنشأ حالة من عجز المفردات بمعانيها الأصلية وبعلاقاتها بعضها بالبعض لأخر عن انتاج معنى عام، ان هذا العجز هو حيرة التخيل أو الادراك، ولأن معنى المفردة موجودة ومعنى الجملة موجود دون المعنى العام أو المعنى المقصود لذلك يحدث الشعور بضرورة اللجوء إلى الوظيفة الرابعة:

د) انها وظيفة الايحاء فلا تعود لا المفردات ولا الجملة لتشكل القصد بذاتها بل

محملاً لدلالات أخرى في بنية أخرى في عالم جديد .

وهكذا يمكن الوصول إلى الدلالة المباشرة بالوظيفتين الأوليين على الوجه المنطقي التالي :

أ +ب ‎<‎———— الدلالة المباشرة . .

كما يمكن الوصول إلى الدلالات غير المباشرة بالوظيفيتين الاخريين على الوجه الايحائي التالي :

ح + د ‎<‎———— الدلالة غير المباشرة .

(R. kujamni Raja- Indian theories of meaning.)

٤ ـ وجهة الايحاء

أما وسائل الايحاء الرمزي فيمكن لها أن تنطلق من معنى النص أو من حصول النص في سياق تكونه، والفرق بين الحالتين أساسي إذ انه في الحالة الأولى أي في مستوى معنى النص يذهب القارىء إلى موضوع النص ليضيف إليه مضموناً من السوية ذاتها، أما في الحالة الثانية فيتم النظر إلى النص كفعلة قائمة بذاتها وليس كمحمل للخبر، ومثال ذلك في قولنا «إن الأبدية لحظة» فمعنى النص هنا ان الأبدية لحظة في الوقت . أما فعلة النص فتشير إلى ذاتها في النص كما هو لتحتمل الفعلة هذه أكثر من معنى النص حتى ولو كان مجازاً لتتراكم عملية الايحاء في بنية أو بنى جديدة دون استحضار الغائب. فالاشارة إلى ما هو غائب ليست ايحاء. «انما استحضاراً لما هو غائب لأن الايحاء في الجوهر هو جزء من العملية الرمزية حيث يحصل الابداع .

٥ ـ البنية المنطقية

لذلك يطرح السؤال نفسه بقوة حول العلاقة بين المعنى المباشر والمعنى غير المباشر، فالكشف عن طبيعة هذه العلاقة لا يؤدي فحسب إلى الكشف عن وجهة الإيحاء، بل يعود أيضاً إلى التمييز بين العلاقات المنطقية والعلاقات الرمزية في النص. كما انه في البحث عن العلاقة بين المعنى المباشر والمعنى غير المباشر

يمكن وصف الرمز على حاله دون العودة إلى أية مراجع منطقية أخرى في الوصول إلى قصده أو معنى القصد، فالفرق بين التسلسل في المنطق وبين الإيحاء الرمزي يتمثل في كون الأول موجوداً موضوعياً وكون الثاني تحصيلاً في الوعي عند من يرسل الرسالة وعند من يتلقاها. لذا فانه في الحالة الثانية يستحيل الوصول إلى التدقيق ومهما كان قدر الاقتراب من معنى الإيحاء الرمزي كبيراً فذلك ليس التفسير المنطقي، ففي قولنا «السماء حمراء كما بقعة الدم» يلعب اللون الأحمر في الإيحاء الرمزي دوراً هو غير دور الاشارة إلى ذاته كلون احمر بالتدقيق بل يتعدى الامر ذلك ليحمل دلالات اخرى تفوق في القصد الاشارة إلى اللون الأحمر فحسب، لكنه لا بد من الاقرار بأن عدم الوضوح في الإيحاء (inobsentia) هو مسألة وان السياق الرمزي بجوهره غير الدقيق مسألة أخرى. فعدم الوضوح في الإيحاء شيء والدلالة الرمزية شيء آخر فالفكر في الرمز بحسب (Humboldt) «تبقى دائماً» غير قابلة للالتقاط بحد ذاتها وهي وان قيلت بجميع اللغات تبقى فكرة لاتصال كما يرى ذلك (Goethe) ففي مقاربة (Hegel) للتشبيه والرمز وفي مقاربة (Shlegel) للنثر والشعر يتبين (ان النظرة اللاشعرية للأشياء هي تلك التي تحتفظ بها منتظمة في الادراك الحسي وفي تحقق العقل منها؛ أما النظرة الشعرية فهي تلك التي تأخذ الأشياء بالتفسير باستمرار فترى فيها صورة بعيدة الاعماق صورة سحيقة الاغوار.

٦ ـ سوية الغموض

إن الصورة الشعرية غامضة إذن. والسوية في الغموض تذهب من امكانية كشف العلاقة بين الرمز وما يقصد إليه فهي إما بسيطة وإما معقدة. ولقد كان عبد القاهر الجرجاني، في «أسرار البلاغة» أول من طرق هذا الباب منذ القرن الحادي عشر، محاولاً التمييز بين نوعين من الصور وجعل البعض منها في الذهن والبعض الآخر في المخيلة، وحدد بان النوع الأول يظهر فيه المعنى مباشرة وبشكل دقيق كما في قولك «رأيت أسداً» وأنت تقصد رجلاً شديد البأس، أما النوع الثاني فلا يظهر فيه المعنى بشكل دقيق ولا يقصد القول فيه صدقاً ولا خطأ ولا يمكن الوصول فيه إلى مغزى، وحدود الصور فيه دون حدود لأن تحديدها لا يتم إلا على وجه التقريب فيتم استعمالها كمن يستعمل ماءً في بحيرة لا يعتريها نضوب، وعلى مثال الجرجاني سار

علماء البلاغة في الغرب وصولاً إلى التمييز بين الصورة غير المحددة (Metaphore) والصورة الأقرب إلى التدقيق ـ (Epıphore) ـ وما تزال الابحاث في هذا المجال إلى الآن دون تغيير كبير.

ثالثاً ـ علم الابداع، علم التأويل

يتضح مما سبق أن البحث عن الشعر غوص إلى اللغة مفردة وجملة، فهي محمل الدلالة ايحاءً ورمزاً، والدلالة إشارة إلى دلالات لا يكمن حصرها وان تم ذلك بطل الشعر، فهو احتمال أم رافعة لاحتمالات؟ لذا يستمد الاجتهاد فيه شرعية منه ليست على قاعدة المنطق بل على قاعدة التأويل، والتأويل هو عملية البحث عن الجانب المجهول وصولاً إلى حقيقة السر الخفي الذي يختبىء الابداع في داخله، وإذ تقود الدلالة إلى السر بالتأويل فانه في خضّم الزخم الذي تنتجه في سياق البحث والتفتيش يحدث التحويل الذي طالما قد صبا إليه الكيميائيون (alchimistes) لتمحي حدود الفصل بين كاتب النص وقارئه، فتصبح قراءة النص إعادة كتابة له يبدع صاحبه في انتاجه، ان أقرّ القارىء بالابداع. لذلك فان القصيدة ليست فقط من صنع الشعراء انها محصلة تأويل في اعادة ترتيب الكون وانها محصلة التأويل في التوق إلى هذا الترتيب.

إن الابداع علم والتأويل علم، على قاعدة هي غير قاعدة المنطق، فالمعنى الأصلي للعلم مرادف للولادة، فلقد حدّث فلاسفة العرب عن ذلك بما اسموه، «غنوصية» أخذاً عن معارف الاغريق بلغتهم، فإذا كان الابداع ولادة للقصيدة أي علماً بها من قبل صاحبها فان تأويل القصيدة ولادة أخرى لها أي علم بها من قبل من يؤولها.

إن علم الابداع هو علم التأويل.

References - المراجع

1 - Symbolıonne et Interpretation: Tzrotan Todorav. Collection poetique - editions du Seuıl - paris - 1978.

2 - l'Aventure Semiologique, Roland Barthes - Editions du Seuil - Paris 1985

3 - Du Sens - A. J. - Greimas. Editions du Seuil - Paris - 1970

4 - Questıons de Semiantique - Voam Chomsky Editions du Seuil - Parıs - 1975

5 - Linguistıgue et Poetique - Danıel Delos et Jacques Fillıalet, larousse - Parıs - 1973

دلائل الاعجاز: الامام عبد القاهر الجرجاني. صحح أصله الشيخ محمد عبده والشيخ محمد محمود التركزي الشنقيطي وعلق على حواشيه السيد محمد رشيد رضا. دار المعرفة بيروت - لبنان - ١٩٨١ .

الفصل الثاني

المنهج الألسني عند دو سوسور(*)

«هنالك هوة سحيقة بين ما هو الأكثر تعقيداً في الصدفة وما هو الأكثر تبسيطاً في التركيب[1] والمنهج في الجوهر ترتيب للنمط بعد استكشافه ـ من هنا الصعوبة في وضعه، وبالتخصيص في مجال اللغة، وهي التي تحتوي المناهج وتصوغها، وفي موقع دو سوسور انها في الهدف والوسيلة، حولها السؤال وجوابها الجواب ـ ففي فوضى التبادل في الالتباس يضع دو سوسور نفسه أمام مهمة الترتيب، يستخرج من الوصف نظاماً لا يزال في علم اللسان أساساً ـ فهو بذلك مؤسس يعود إليه الجميع أكثرهم في الايجاب وبعضهم القليل في السلب، ولكنهم جميعاً يعودون إليه، فلقد تأثر به الكبار أمثال بلو ميفلدون وتلامذته وشومسكي أيضاً دون تلامذته وميسي وفاندريس وسمر فيلت ومدرسة براغ بتثبيتها استقلالها حياله. اهتم به مارتيني كما أقام جاكسون علاقة جدلية مع نصوصه وفي نفس الحقبة التي كان يعمل فيها دوسوسور لم يستطع بيرس أن يتوصل إلى تشكيل خاص ودقيق باللغة في اطار نظم الدلالات التي بحث عنها، فاللغة عنده موجودة في كل مكان دون أن تكون في أي مكان لذلك لم

(*) راجع العدد الخامس والعشرين من محلة الفكر العربي المعاصر ـ مركز الانماء القومي. بيروت ـ لبنان

يهتم بها ولم يولي عملياتها جهداً كبيراً ـ (انها حسب اعتقاده. مجرد كلمات ـ وهذه الكلمات دلالات دون أن تكون في مجموعة مميزة أو من نوع ثابت، والكلمات عنده جزء من الرموز (Symloles) والاشارات (Index) كضمائر الاشارة مثلاً ـ ولما كانت الدلالات على غير ما يعتقد بيرس لا تستطيع العمل بشكل متشابه أو الدخول بنظام واحد، لا بد من تأليف عدة نظم دلالية ومن وضع علاقات تشابه وتمايز هـذه النظـم)ـ (٢) على هذا المفصل يتخذ دو سوسور في المنهج كما في التطبيق العملي موقفاً مضاداً تمام التضاد لبيرس حسب رأي بنفينست مرة أخرى ـ يرى دوسوسور أن التفكير ينطلق من اللسان ويعتمده كهدف حصري، فالبحث إذن معني باللسان بحد ذاته واللسانية تنيط بنفسها مسائل ثلاثاً:

أ) وصف كل اللغات المعروفة تزامنياً وتعاقبياً.

ب) اكتشاف المبادىء العامة التي تأسس عليها اللغات،

ج) تحديد اللسان لذاته ووضع حدود لنفسه.

هذه المسائل كانت الهم الأساسي عند دو سوسور خلال حياته كلها ـ فلقد ولد في جنيف وتربى في بيئة تميزت « بالثقافة الفكرية العالية لدرجة انها اعتبرت منذ زمن قديم من أهم التقاليد العائلية «حسب قول ميسي ـ وباكراً أخذ بدراسة السنسكريتية في كتاب قواعد «بوب» وتابع محاضرات ويرتيز في الجامعة إلى أن حلّ محله ـ في ليبزغ. درس الفارسية على يدي هوبشمن وتابع دروس الايرلندي ويمتد كما أقام علاقات مهمة مع ليسكين ومن ثم ذهب إلى برلين لمتابعة دراسة السنسيكريتية عند هرمين أو لندنبرغ والسلتي والهندي لدى هنريخ لمير ـ عام ١٨٧٩. صدر له بحثه حول النظام الأولي للحروف الصوتية في اللغات الهندو ـ اوروبية ـ هذا البحث كان له صدى ايجابي في إوروبا بينما وقفت المانيا موقفاً سلبياً منه إلى ان صدرت اطروحته عام ١٩١٣ حاملة اهمية مفهومية ومنهجية بارزة ـ اقام في باريس، وبسرعة استطاع أن يفرض نفسه استاذاً فيها حيث درس لأول مرة اللسانية التاريخية والمقارنة ـ واستقر في جنييف حيث درس بين عامين ١٨٩١ و١٨٩٦ واهتم بتحضير مؤتمر للمستشرقين ـ وعام ١٩٠٦ أخذ يعلم في جنيف مكان ويرتيز اللسانيات العامة والتاريخية ومقارنة اللغات الهندو ـ أوروبية ولقد جمعت محاضراته من قبل تلامذته.

هذه المحاضرات حول اللسانيات العامة تضم مقدمة وخمسة أقسام، المقدمة، تستعرض تاريخ اللسانيات، مادتها وأهدافها وعلاقاتها بالعلوم القريبة منها ـ كما تعطي تحديداً لهدف اللسانيات، للعناصر الداخلية والخارجية في اللغة وتمثيلها بالكتابة ـ في نهج فصول المقدمة تتبين لنا الثوابت التالية:

١ـ لما كان المنطق أساس القاعدة عند الاغريق والفرنسيين من بعد؛ فهي لذلك لا تتسم بطابع الوصف العلمي ـ ومع أن مدرسة فقه اللغة في الاسكندرية خطت إلى الامام في هذا المجال، لكن المذهب العلمي في هذا المنحى انما يعود لعام ١٧٧٧ مع فردريم وولف ـ ولقد أخذ فقه اللغة يتجلى فعلاً بطابع علمي سنة ١٨١٦ مع بوب بدارسته للعلاقات القائمة بين السنسيكريتي والجرماني واليوناني واللاتيني ـ وتعمق هذا الاتجاه مع القواعد عند الالمان في تلك الحقبة في مقارناتهم اللغوية المتعددة وهذا الاتجاه مع انه علمي لكنه «من المفيد التعرف من وجهة نظر منهجية إلى اخطائه» ، حسب قول دو سوسور نفسه الذي يرى علم اللغة الحقيقي قد نشأ من دراسة اللغات الرومانية والجرمانية.

٢ ـ ومادة علم اللغة تتألف من كل تمظهرات اللغة البشرية ـ أما مهمتها فتتحدد كما يلي:

أ) وصف تاريخ اللغات.

ب) البحث عن الثوابت في كل اللغات.

ج) تحديد ذاتها في اطار معين.

كما انها تحدد علاقاتها سلباً أو ايجاباً مع العلوم الأخرى.

٣ ـ إذا كان هدف علم اللغة هو اللغة وتحديدها فان المهمة صعبة في هذا المجال لعدة أسباب منها:

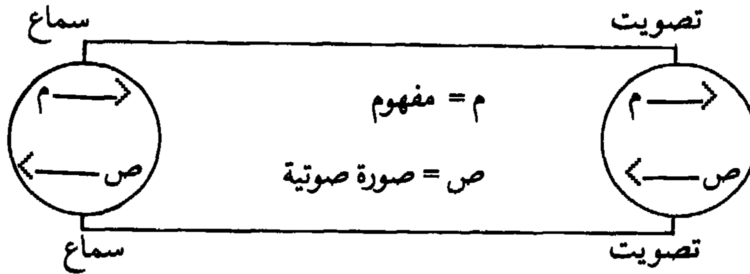
أ) استحالة حصر اللغة بالصوت وفي ذات الوقت استحالة فصله عن تكونه في الفم ومن ثم انطباعه في الاذن.

ب) الصوت ليس إلا أداة الفكرة،

ج) للغة وجه افرادي وآخر اجتماعي.

د) اللغة تفترض في كل لحظة نظاماً قائماً كما تفرض تطوراً معيناً ـ والحل لكل هذه الصعوبات يقترحه دوسوسور بالتوقيف أمام اللغة واعتبارها قياساً لكل تمظهرات لتعبير الأخرى ـ هنا يميز بين اللسان (langue) واللغة (langage) فهو جزء منها، اللسان كل بذاته ومبدأ تصنيف ـ انه ليس إلاجزءاً محدداً منها.

٤ ـ أما الكلام (Parole.) فيفترض شخصين يتم التبادل بينهما على الوجه التالي:



اللسان إذن موضوع محدد يتميز عن الكلام الذي هو فردي ـ انه مؤسسة اجتماعية تتمايز عن اللغة المتممة بالشمول والعمومية من لغة العصافير إلى لغة الناس ـ اللسان نظام دلالات للفكر ودراسة هذه الدلالات هي موضوع السيمياء.

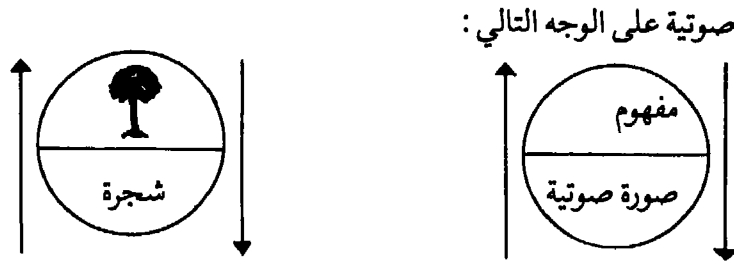
٥ ـ علم على علاقة بالانتولوجيا والتاريخ العام والتاريخ السياسي كما هو على علاقة بالمؤسسات الأخرى من الكنيسة إلى المدرسة، لكنه اساساً لا يهتم إلا بالنظام الذي يضعه هو لذاته ـ وهذا النظام الداخلي هو موضوع البحث الوحيد.

٦ ـ انه يتمثل بشكل عام في الكتابة الصوتية مع ان اللفظ قد لا يكون غالباً ممثلاً صورياً بالكتابة على وجه التمام.

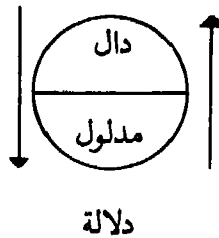
اولاً: الدلالة ـ الدال والمدلول

الدلالة اللغوية ـ حسب دوسوسور ـ لا تربط شيئاً ما باسم ما، بل مفهوم صورة

صوتية على الوجه التالي :



وبناء عليه يساوي بين المفهوم والمدلول وبين الصورة الصوتية والدال، ويعتبر ان الدلالة تعني الدال والمدلول معاً على الوجه التالي :

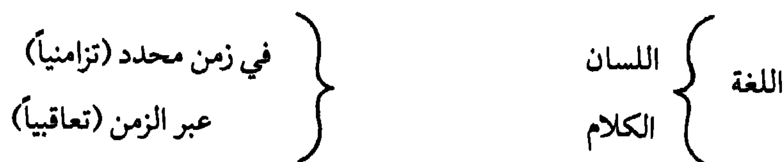


دلالة

ويصل بعد هذه التحديدات المنهجية إلى مبدأين مهمين في علم اللغة :

مبدأ لا منطقية الدلالة بما معناه ان العلاقة بين الدال والمدلول لا تخضع لقرار عقلي، وإلا كان بمستطاع العقل البشري تغيير أية لغة بقرار منه، والمبدأ الثاني يبرز بالطابع المتلاحق للدال، ذلك لأن الدال ذو طبيعة سمعية، وهو يتم في الوقت فيشكل مسافة ببعد واحد هو بعد الخط المتصل.

من جهتها تخضع الدلالة لقاعدتين متناقضتين ولكن موضوعيتين هما: عدم التغيير والتغيير في آن واحد ـ فالدلالة مفروضة على الجماعة اللغوية فرضاً إذ لا يستطيع فرد من هذه الجماعة تغيير لغتها التي تلقنتها كما ان هذه الجماعة نفسها لا تستطيع تغيير هذه اللغة، فالعلاقة بينهما ليست علاقة تعاقدية ـ في الوقت ذاته، تمتثل اللغة لقانون الوقت أي قانون التبدل والاهتراء والموت ـ لذلك اندثرت لغات وتقلصت ثانية وبقيت في الكتب أخرى، من هنا يمكن النظر إلى نوعين من الألسنية، تلك التي تدرس لغة معينة في زمن معين وتلك التي تدرس اللغة عبر تطورها الزمني ـ ما يفرض على الألسنية اتباع المنهج العقلاني على الوجه التالي :

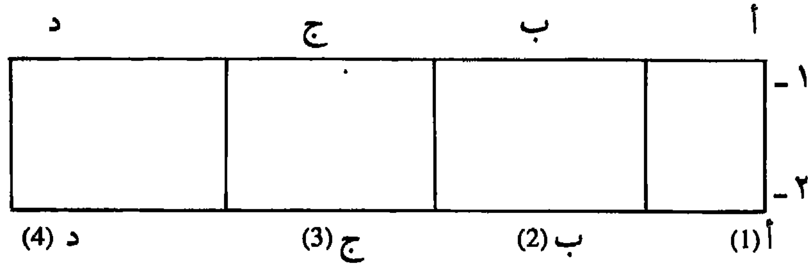


ثانياً: الألسنية التزامنية

يحدد دو سوسور هدف الألسنية التزامنية بوضع المبادىء الأساسية لأي نظام لغوي، العناصر المؤلفة لأية حال لغوية ـ فخصائص الدلالة مثلاً قسم من هذه الألسنية ـ وما يسمى بـ (القواعد العامة) جزء منها أيضاً ـ انها ألسنية أصعب من تلك التي تدرس تاريخ اللغة، فعوامل التطور ملموسة أكثر وما يربطها بالبعض الآخر ظاهرة ـ وعلى الصعيد العملي، ان إحدى حالات اللغة تمتد على مساحة من الزمن لا تتم فيها تغيرات كبيرة ، وقد تمتد هذه الفترة من السنة إلى القرن وأكثر ـ فالتطور في اللغات أمر قد يظهر بسرعة في البعض منها وقد يتأخر في البعض الآخر، كما ان لغة من اللغات يمكن لها ان تتطور خلال عشر سنوات بنسبة أكبر منها خلال قرن من الزمن، وكل ذلك خاضع لعوامل تدرسها الألسنية التعاقبية، ولصعوبة تحديد المسافة الزمنية لأحدى حالات اللغة يعتمد دو سوسور حلاً تقريباً للحقبات الزمنية التي تميز اللغة في مسيرتها التاريخية وعليه يرى ان الدلالات التي تتألف منها اللغة ليست تجريدات إنما هي اهداف حقيقية وهذه الدلالات وعلاقاتها بعضها ببعض إنما هي موضوعة الألسنية ـ انها المعطيات الموضوعية لهذا العلم ـ فالمعطى اللغوي ينوجد نتيجة الارتباط بين الدال والمدلول، وغياب أحد هذين العنصرين يمحي الكل ليبقى التجريد، وأية مجموعة صوتية لا تكون لها أهميتها اللغوية إلا بكونها تحمل فكرة ما ـ وهذه المجموعة الصوتية إذا درست وحدها تكون دراستها مجرد بحث فيزيولوجي تظهر ذاتها إذا تم اعتماد المدول وحده فتكون دراسته انذاك مجرد دراسة سيكولوجية ـ من هنا فان المعطى اللغوي إنما هو ذلك الذي يتناول الدلالات بوجهيها المفهومي والصوتي:

هذا المعطى لا يتحدد بشكل كامل إلا عندما يحدد في وحدات واضحة ضمن السلسلة الصوتية مع الأخذ بعين الاعتبار ضرورة اللجوء إلى المفهوم في

التحديد، خاصة وان السلسلة الصوتية لا تضع إلا قليلاً من الحدود في الوقفات الصوتية، والطريقة الممكنة لذلك تعتمد على تمثيل الكلام في خطين متوازيين، واحد للمفهوم وآخر للصورة الصوتية.



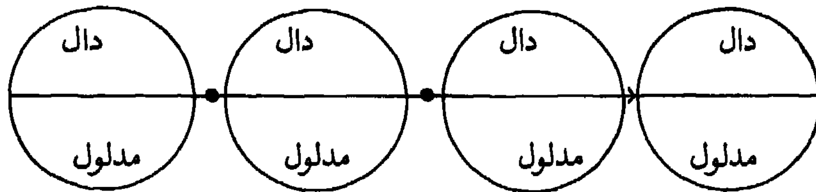
ويتم تقسيم السلسلة الصوتية التي تظهر في الكلام على قاعدة التوافق الكامل بين أ وأ(١)، ب وبـ(١)، ج وجـ(١)، د ود(١). . . .

وهذا النهج الذي يبدو سهلاً في النظرية يصطدم عملياً بعقبات عدة خاصة وان تحديداً نهائياً لما يسمى (كلمة) ليس سهلاً فكلمة حصان مثلاً تتمايز «عن كلمة (أحصنة) انهما كلمتان مختلفتان ولكنهما معتبرتان شكليين لكلمة واحدة، الاختلاف يطال اللفظ والمعنى، وتتبين الصعوبات نفسها في المترادفات اللفظية: هوى: (أحب) هوى (سقط) هوا (بالعامية: أصلها (هواء) وتفترق الألسنة عن غيرها من العلوم لانها تجد صعوبة في تحديد وحداتها. ففي العلوم الأخرى كعلم الحيوان مثلاً يلقى العلم هنا معطياته الموجودة في الطبيعة، وعلم النجوم يجد وحداته محددة سلفاً بينما تشكل اللغة معطى ذا وجه غريب ومذهل إذ لا تقدم وحداتها للوهلة الأولى مع المعرفة المسبقة، انه لا بد لهذه الوحدات ان تكون موجودة ـ هذه السمة تجعلها مختلفة عن أي نظام معرفة آخر ـ وخلص دو سوسور ليرى في آلية اللغة ثوابت التشابه والتمايز التي تعقد معطيات اللغة ووحداتها لتزيدها ثراء ـ واللعبة اللغوية تشبه لعبة الشطرنج، فالحصان مثلاً ليس وحده عنصراً في اللعبة انما يصبح كذلك في الخانة التي يمثلها حسب الشروط ـ كذلك الأمر في أي نظام سيميائي حيث تتشابك

العناصر حسب قواعد محددة وهذه العناصر كوحدات تتمتع بقيمة ما في النظام المرسوم لها، فما يسميه دو سوسور القيمة اللغوية يندرج في اطار اللغة كفكرة في المادة الصوتية.

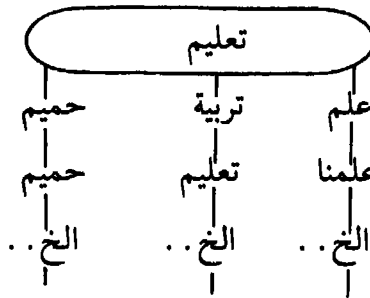
واللغة حسب رأيه، لا تستطيع إلا وان تكون نظاماً نفسياً من القيم وخارج التعبير عنها بواسطة الكلمات، ليست الفكرة إلا كتلة ذهنية غامضة ـ فدون واسطة الدلالة لا يمكن التمييز بين فكرتين بشكل واضح ـ ومن جهتها تتجزأ الأصوات لتشكل اطاراً تدخل فيه الافكار، فالغموض الذي يلف الأصوات وحدها والأفكار وحدها يجد مخرجاً له في الوضوح عبر التناسق بين الطرفين على الوجه البياني التالي:

تعمل الألسنية في حقل اللقاء بين الطرفين، وهذا اللقاء ينتج الأشكال، والأشكال الناجمة هذه لا تأخذ طابعها اللغوي الفعلي إلا في القيم التي تحملها حسب المعطيات الاجتماعية في النظام المتوافق عليه عند الجماعة، فالقيمة اللغوية انما هي تلك الخاصية في التعبير عن الفكرة ـ انها لا تختلف كثيراً عن المعنى لكنها تتمايز عنه إذ تتشكل عبر اتصال الدلالات ببعضها بالبعض الآخر كما يلي:



إذا كانت هذه هي الحال على الصعيد الذهني، فانها هي ذاتها على الصعيد الصوتي، والفروقات الصوتية هي التي تحمل على التمييز وتقود بتمايزاتها إلى المعاني المتمايزة: ما يعطي أهمية قصوى للتمايز في اللغة. هذا التمايز يحصل بين عبارات موضوعية، فالتشابه الموجود بين أب وأم مثلاً ليس هو المهم إنما التمايز

على مستوى ب وم ـ ذلك لأن اللغة انما هي شكل وليست جوهراً وأشكال اللغة هذه يتحكم بها نمطان من العلاقات، علاقات التتابع وعلاقات التداعي ـ ففي التتابع لا يمكن لوحدتين لغويتين مثلاً ان تلفظا خارج نظام السلسلة الكلامية: في كلمة قال يتتابع مقطعان ولا يمكن لهما ان يمتزجا كما الأمر في العبارة (عاد الطالب من الجامعة) ان هذه المقاطع ـ الكلمات لا يمكن ان تلصق فوق بعضها بعضها وإلا ضاع التمايز وبذلك يضيع النظام اللغوي بمجمله ـ أما علاقات التداعي فهي ذهنية تخضع للقدرة على التذكر ـ فمجرد الوصول إلى (تعلم) تتداعى كلمات مشابهة: علم علوم، تعلمنا.



ثالثاً: الألسنية التعاقبية

حسب دو سوسور، يدرس النهج اللساني التعاقبي، العلاقة بين أطراف لغوية تتابع ويحل بغضها محل البعض الآخر في الزمن. فالثبات المطلق في اللغة غير موجود، وكل أجزائها خاضعة للتغيير والتبدل، إذ لكل حقبة نمط من التطور مختلف في الأهمية، يقول (ان نهر اللغة يجري دون انقطاع ومجراه، سلسبيلاً كان أم سيلا، فالأمر ثانوي) خاصة وان الكتابة الأدبية تضع ستاراً ، على هذا التطور ـ الكتابة الأدبية تعرف نمطاً من الثبات ينجم عن تجسدها في الكتابة على عكس من اللغة الطبيعية أو العامية التي يطالها بسرعة أكبر.

إن الهدف الأول لهذا النهج الألسني يتمحور حول علم الأصوات في تحولاتها التاريخية كما يطال وصف الأصوات في حالة معينة. في هذه المجالات يمكن الاعتماد في الدراسة والوصف على المحيط المادي للمعنى ـ أما حيال الكلمات فان

الفصل بين التعاقبية والتزامنية يصبح صعباً وذلك للارتباط الوثيق بين الدال والمدلول ـ ولكن علم الأصوات لا يستطيع التفسير، والتبدل الممكن وان كان يكشف الكثير منه .

هذا التبدل الذي يطال الأصوات يخضع لنمط مطلق من الانتظام . إن الظاهرات الصوتية مرتبطة بشروط محددة، فالفونيمات بحالات معينة هي التي تتبدل وليست طبيعة الأصوات ـ على هذه السوية من البحث يمكن التمييز بين التبدل المطلق والتبدل المشروط ـ أما أسباب التحولات الصوتية وهي مسألة لغوية عويصة فتعود لامكانيات متعددة دون أن تكون وافية :

١ ـ هناك عام انتروبولوجي يرتبط بالعرق البشري حسب بعض النظريات ـ لكن هذا التعليل يتهافت بسرعة لأن الجهاز البشري متشابه عند الاعراق المختلفة، فاذا أخذنا زنجياً منذ ولادته ووضعناه في فرنسا مثلاً يتعلم الفرنسية كأي طفل فرنسي .

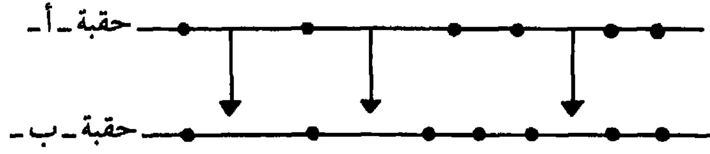
٢ ـ واعتبر عامل آخر يقول بان التحولات الصوتية على ارتباط بالمناخ والأرض .

٣ ـ كما أخذت بعين الاعتبار قاعدة الجهد الأقل وهذه القاعدة جديرة لغوياً بالاهتمام لأنه في طبيعة الناس ميل لاختصار الجهد على جميع المستويات .

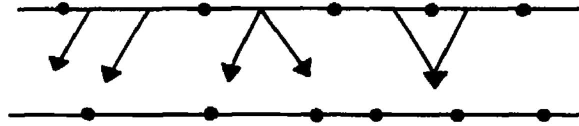
٤ ـ يسود الاعتقاد بان التحولات اللفظية على علاقة مرتبطة بالتربية الصوتية، كما ترتهن أحياناً بحالات الأمة المختلفة انطلاقاً من بعض النماذج التاريخية كتلك التي تظهر التحولات العميقة في اللغة اللاتينية في فترات الغزو ـ فالاستقرار السياسي ليس له نفس النتائج لغوياً كعدم الاستقرار.

٥ ـ كما يظهر العامل الديمغرافي الذي يدفع نتيجة الاختلاط إلى تطور في الأصوات والألفاظ ـ جميع هذه العوامل هامة ولكن السر يبقى حسب دو سوسور غامضاً في تفسير أسباب التطور لأنه كامن في الأعماق النفسية عند الشعوب .

من كل يخلص دو سوسور في دراسة المنهج التعاقبي إلى تحديدات للوحدات والحقائق التعاقبية ، فبينما تدرس الألسنية التزامنية الوحدات بحسب تزامنها تجد التعاقبية نفسها أمام وحدات متغيرة وغير محددة على الشكل التالي :



بل على شكل غير منتظم بحسب التبدلات الممكنة ـ ويكون تمثيل ذلك على الوجه التالي :



إن التحول في الدلالة ينجم عن انحراف في العلاقة بين الدال والمدول ـ وهذه القاعدة التي تصلح للدلالات صالحة أيضاً للنظام الدلالي نفسه وكل الظاهرة التعاقبية ليست على غير ذلك ـ هذا ما سيقود دو سوسور للبحث في الوحدة التعاقبية وفي الهوية التعاقبية، ففي مجال الوحدة لا بد من التساؤل حول العنصر الذي يخضع لفعل التغيير شكلاً ومضموناً ـ في موضوع الهوية يتكرس الجهد حول نمط التغير في الوحدة إذا بقيت هي نفسها في الزمن أم تغيرت في الخارج وفي الداخل.

بعد ذلك يكرس دو سوسور فصلاً لما يسميه اللسانية الجغرافية يدرس فيه علاقة الظاهرة اللغوية بالمكان، وبذلك يصل إلى اللسانية الخارجية بعد دراسة اللسانية الداخلية، ويلاحظ الفروقات بين مختلف اللغات في عالم لا تنوجد فيه حدود طبيعية، فاصلة وحادة.

وفي الخلاصة، لا بد من التأكيد على أهمية الدفع الذي أعطاه نهج دو سوسور الألسني كي يصبح البحث اللغوي بحثاً علمياً انطلاقاً من اعتماد مبدأ الوصف للمعطى المادي دون الدخول في تعقيدات المنطلقات والنتائج المنطقية ـ فلقد استطاع انتزاع الفرع من الجذع، جذع شجرة المعرفة، وغرسه في أرض صلبة ـ كما

استطاع الفصل بين اللغة وتاريخها وأطلق في هذا المجال نهجين متمايزين لكل منهما معطاياته وشروطه مفسحاً المجال للتوقف امام الدلالات والبنى توقفاً علمياً صرفاً، ملاحظاً في كل ذلك ثوابت وقوانين:

من الاعتباط في العلاقة بين الدال والمدول إلى الاهتراء في المكان وفي الزمان.

References : المراجع

1- Roland, Barthes - W. Kasey. - W. C. Booth. - Ph. Hamon: Poetique du recit. Ed. du Seuil Paris 1977.

2 - Benveniste: Problemes de linguistıgue generale 2 Gallimard - Paris 1974.

3- Ferdınand de Saussur - Cours de linguistique generale - Etudes et documemts - Payot. Paris - 1969.

الفصل الثالث

الكلام الجبراني(*)

«في قراءتنا لرماد الأجيال والنار الخالدة» خلصنا إلى القول بانها بداية للبحث عن اللغة الجبرانية وإذ ننطلق من معالجة جزء من النص الجبراني «آلهة الأرض آلهة الأرض»، نرى أنه لا بد في المنطلق من إيضاح سريع لبعض المفاهيم اللغوية، وذلك لأنه يقتضي التدقيق في التعابير فلا تحمل إلا على المحمل المعطى لها في هذا المجال، فاللغة حسب تحديد العالم اللغوي المؤسس، فرديناند ديسوسور: مؤسسة اجتماعية خاضعة لقانون الزمن، يعني لقانون الاهتراء، انها تنمو وتتطور وتموت ولكنها في ذات الوقت صعبة النمو والتطور والموت بسبب جوهري يكمن في بنيتها، ففقدان العلاقة المنطقية بين الدال والمدلول يضع العقل الفردي أمام استحالة اتخاذ قرار الحياة أو الموت بشأنها، فتبقى يحف بها الثبات وتتطور بالبطىء الذي يحف بأية

(*) آلهة الأرض ـ أقصوصة لجبران خليل جبران راجع مجلة الفكر العربي. السنة الرابعة العدد السادس والعشرون ـ بيروت ـ لبنان.

مؤسسة اجتماعية دون انقلابات حادة أو تغيرات جوهرية سريعة، ولكونها منظومة لمجموعة دلالات، فهي ذات طبيعة قابلة للدرس كمعطى موجود ومحدد الاطر، وهي إذ تمثل الجزء الأساسي من القدرة على التعبير (Langage) تظهر كالجزء الاجتماعي منها في منظومة الدلالات التي تمارس بها هذه القدرة تمظهرها، وهي في علاقة وشيجة في ذات الوقت مع الكلام (.Sermo, Parole) كفعل إرادة وذكاء فرديين يجسد اللغة، (Langue linguer) منطلقاً منها في كل لحظة، يضيف إليها من ضمن شكبة أحكامها، متميزاً فيها بقدر ما تسمح هذه الأحكام دون اختراقات أساسية.

على هذا المفصل تتحدد معالم قراءتنا للتمظهر اللغوي الجبراني في «آلهة الأرض» للبحث في كلامه، في شبكة الأحكام اللغوية السائدة، والتي يعتمدها للوصول إلى المعاني التي يرد ايصالها، كما يتركز الجهد على كيفية الايصال هذا عبر وسائله المعتمدة، هذه العلاقة بين المعنى ووسائل إيصاله تعتمد طريقة خاصة نسميها الكلام الجبراني الذي ستظهر عينة منه عبر شريحة من نص آلهة الارض(١).

الفقرة الأولى:

وعندما حلت ليلة العصر الثانية عشر، وابتلع الصمت، الذي هو مدُّ بحر الليل، جميع التلال، ظهر الآلهة الثلاثة المولودون في الأرض، وأسياد الحياة على الجبال، فتراقضت الأنهار إلى أقدامهم وغمرت أمواج الضباب صدورهم وارتفعت رؤوسهم بجلال فوق العالم ثم تكلموا، فتموجت أصواتهم كالرعد البعيد، فوق السهول.

يبدأ النص بتحديد الاطار زمان ومكان عبر كلام يردد نمطاً مترادفاً في العبارة والصيغة والشكل فيحدث التموضع في الأسطر السبعة الأولى، على الوجه الذي يلي:

أ) العبارات

الزمان	المكان
وعندما	التلال
حلت	الأرض
ليلة العصر	الجبال
الثاني عشر	الأنهار
الليل	أمواج الضباب
	فوق العالم
	الرعد البعيد
	السهول

ب) الأفعال

الزمن الماضي
حلت
ابتلعت
ظهر
فتراقصت
وغمرت
وارتفعت
تكلموا
فتموجت

ج) الأداة

العطف
وعندما
وابتلع
وأسياد
فتراقصت
وغمرت
وارتفعت
ثم تكلموا
فتموجت

د) بنية الصيغة الخارجية

فعل ـ فاعل ـ صفة

حلت ليلة العصر الثاني عشر
وابتلع الصمت الذي هو ------
ظهر الالهة الثلاثة المولدون ------
فتراكضت الأنهار إلى أقدامهم ----
وغمرت أمواج الضباب صدورهم ---
وارتفعت صدورهم بجلال -----
ثم تكلموا
فتموجت أصواتهم ---

أ) يمكن الاستنتاج، من النسق الأول للعبارات، اهتمام جبران الخاص في تقديم آلهة الأرض في إطار زمني غيرمحدد، وفي اطار مكاني يشير إلى العناصر الأولى في الطبيعة، وذلك ما يضع القارىء مباشرة امام مشهد يعود تاريخه إلى بادية الأشياء موجودة كما هي دون تدخل يد الحضارة فيها. إنها الطبيعة في امتدادها الذي لا يميّز فواصل الوقت. وظيفة هذا التراداد، خاصة في العبارات التي تحمل مدلول المكان، تقود القارىء إلى العبور إليه من مكان آخر متميز عنه بمواصفات مغايرة.

ب) والصيغة تتكرر ذاتها في النسق الثاني على صعيد الفعل فتقع الأفعال المتتالية في الماضي معيدة نفسها في شكلها، مفيدة إلى المعنى الواحد الذي يعود ليقول: انه الماضي السحيق، ذلك الذي يقع ايضاً في البدايات.

ج) كل الأفعال هذه تنعطف بعضها على البعض الآخر بأدوات العطف البسيطة التي لا ترتب تدخلاً كبيراً للعقل بغية الوصول إلى المعنى، تتكرر هي، أيضاً، تربط الأفعال وتشدها بعضها إلى البعض الآخر بمنتهى السهولة والبساطة.

د) هذا النمط المتردد والمتكرر يخلق إيقاعاً متناسقاً، يعاود نفسه في كل لحظة وعلى جميع المستويات، فتلحظه في شكل بنية الصيغة الخارجية معيداً نمطاً للجملة الواحدة المؤلفة من تركيب الفعل ـ الفاعل ـ الصفة دون تغيرات في قاعدة البنية الخارجية مع اضافات بسيطة على الصفة دون ابتعاد عن شكلها. انه النموذج الواحد على امتداد الفُقرة يعيد انتاج نفسه ليُعيد انتاج ذات الرسالة.

خلاصة أولى

ما سبق إلى تكرار النموذج وإعادة انتاجه نفسه بعد تثبيته لذاته، انه يرسم بنية عميقة، يدور فيها المعنى حول البدايات، حيث يستطيع الألهة الكلام. انه إحدى نماذج الكلام الجبراني تصادفه في هذا النص ليشكل احدى الحجارة في عمارة الكلام الجبراني. وفي سياق النص ذاته نمط آخر من ذات الكلام يظهر في الحوار بين الآلهة ليضيف إلى النموج نموذجاً آخر يقول:

الفقرة الثانية

الاله الأول: ان الريح تهب شرقاً

فاريد أن أحول وجهي نحو الجنوب

لأن الريح تملأ مشامي برائحة الأشياء الميتة

الاله الثاني: هذه رائحة الأجسام المحترقة. وهي لذيذة وشجية

وأنا أود أن اتنشقها.

الاله الأول: هي رائحة الميتوتة، الميتوتة المحترقة على لهيبها الضئيل.

وهي تملء دقائق الهواء بوفرة،

فتزعج حواسي كما يزعجها الهواء الفاسد في الهاوية

ولذلك، أريد أن أحول وجهي إلى الشمال الذي لا رائحة فيه.

الاله الثاني: انها العبير الملتهب للحياة المثمرة، وهي ما أود أن اتنشقه الآن وفي كل

أوان. انما تعيش الالهة على التضحية، وتبرد عطشها بالدم، وتسكن قلوبها بالنفوس الفتية، وتشدد عزائمها بالتأوهات الدائمة التي تصعدها أرواح القاطنين في قلب الموت، وعروشها مبنية على رماد الأجيال.

إذا كانت الفقرة الأولى لا تطلب من العقل التدخل الحاد للوصول إلى الدلالة، فأن البنية العميقة في الفقرة الثانية لا تستنتج إلا بعد أعمال للمنطق الذي يستعمله جبران، والذي تسوقه اللغة عبر تركيبها، وعبر مدلول هذا التركيب.

البنية العميقة تريد أن تبرز القرار وضده، القرار ومعه. ما يدفع بالحوار كي يحصل، وما يدفع بالقارىء كي ينتظر النتائج ليختار. وهذا الخيار هو جبراني بالنهاية يعبر عن موقفه من الخيارات المختلفة التي تطرحها الحياة على من ينظر إليها في تعدد وجوهها.

البنية السطحية تبرز قرار الاله الأول، وقرار الاله الثاني، وحجة التبني لأي منهما على الوجه التالي:

أ)

القرار	ضد
ان ---	شرقاً/ الجنوب
فاريد ان --	رائحة
لأنه ---	الأشياء الميتة

ب)

القرار	مع
هذه ---	لذيذة
وهي ---	سخية
وأنا ---	اتنشقها

القرار يتعلق بالموقف من رائحة الأشياء، فهي أساس التسلسل اللغوي المنطقي في القول الأول: «ان الريح ـــ فأريد ـــ لأن برائحة».

وفي القول الثاني ايضاً: «هذه رائحة ـــ وهي ـــ اتنشقها».

إنها المفصل الذي يدور حوله الحوار ـ منها يتخذ الآله الأول موقفاً مضاداً، ومنها يتخذ الآله الثاني موقفاً «مع» ـ وذلك ما يقودنا إلى البيان التالي بعد المقارنة:

الاله الأول	القرار	الاله الثاني
ان ـــ فأريد ان ـــ لأن ـــ		هذه ـــ وهي وأنا
شرقا الجنوب رائحة الأشياء الميتة	ضد ⟵ مع ⟵	لذيذة سخية اتنشقها

الحوار ـ السرد ـ انتظار النتائج

الخيار

خلاصة ثانية

إذا كان المعنى نتاجاً للفروقات اللغوية فان هذه البيانات التي تطال شكل البنية الخارجية تدل على مضمون النقاش الذي ابتدأ بين الالهين ـ انه سيتتبع الحوار الذي يشكل هنا جوهر السرد القصصي لتوقع النتائج ومن ثم الخيار، خيار جبران، وخيار القارىء(٢)

إذا اعتمدنا اسلوب المقارنة بين هذا الجزء من الفقرة الثانية والفقرة ـ بالرغم من الانتقال من الاسلوب الوصفي الذي يعتمد اداة العطف البسيطة إلى الاسلوب المنطقي الذي يلجأ إلى أدوات البرهنة المنطقية هناك ثابت في الحالتين: انه ثابت التكرار أو الترداد الذي يظهر بوضوح ـ وعليه نستطيع الاشارة إلى أننا امام نمط من الكلام يفيد عن الكلام الجبراني عامة ـ الجزء الثاني من الفقرة الثانية يضعنا أمام هندسة للبنيتين العميقة والخارجية مشابهة ـ يقول رومان جاكوبسون (Roman Jakob-son) : حسب نوربرت فينير (Norbert wiener) لا يوجد (تناقض أساسي بين المشاكل التي يواجهها مهندسونا في قياس الاتصال وبين تلك التي يواجهها لغويونا) ـ ان التطابقات والتمايزات هي فعلاً مذهلة بين احدث مراحل التحليل اللغوي، وبين طريقة مواجهة اللغة التي تطبع النظرية الرياضية الخاصة بالايصال ـ ولما كانت كلتا النظريتان تهتم حسب طرق مختلفة ومستقلة، بالحقل ذاته، حقل الايصال اللغوي، فقد تبين ان إقامة صلة وثيقة بينهما امر مفيد لكلتيهما ـ ودون شك، ان تعاونا بينهما سيكون أكثر وأكثر إفادة في المستقبل(٣).

الرائحة هي رائحة الموت ـ يشيح الالهة الأول بوجهه عنها لأنها للموت ـ ويتنشقها الاله الثاني لأنها لموت الانسان ـ حياة الالهة ـ انها المحور في كلام الاله الأول تتابع صفاتها لتنثني عنها ـ وانها المحور في كلام الاله الثاني تتابع صفاتها لتدفع إلى الاتصال بها ـ الرائحة ذاتها لها مذاقان، واحد للموت وآخر للحياة، فيظهران كما يلي:

الرائحة

مذاق	مذاق آخر
الميتوتة	العبير
المحترقة	الحياة
تملأ دقائق الهواء---	أتنشقه
فتزعج حواسي ---	التضحية
الهواء الفاسد	تبرد غلة ---
لا رائحة ---	النفوس الفتية
	تشدد عزائمها
	ارواح القاطنين في
	قلب الموت
	عروشها ---

انه رسم متباين لموضوعة واحدة: دلالته الناجمة عن هذا التابين تؤكد معنى مختلفاً إلى حد اختلاف الموضوعة في خيار كل من الالهين - انه النمط التراداد ذاته يعود ليؤكد نفسه مرة أخرى في هذه الشبكة من الصفات، انه نمط جبراني في البنية الخارجية للدلالة على البنية العميقة، فالثنائيات الخارجية وملحقاتها تتوالى لتبني معنى مختلفاً يشير إلى اختلاف الطرفين الناظرين إليه - فالعلاقة بين الضدين هي علاقة التناقض الذي يجري التحول في الجوهر - فتظهر الرائحة تارة للموت وتارة

للحياة بالرغم من كونها في الجوهر رائحة للموت ـ انه الغموض ذلك الذي يخص الشعر.

يقول جاكبسون:

«الغموض خاصية في الداخل غير محوّلة لكل ارسال موجه لذاته، انه باختصار سياق حتمي للشعر ـ ونعيد مع امبسون (Empson)» ان آليات الغموض تنوجد في جذور الشعر ، وليس وحده هو الذي يصبح غامضاً انما المرسل والمرسل إليه ايضاً» (٤).

وفي سياق البحث عن الوظيفة الشعرية التي ـ حملها هذا الجزء من الفقرة الثانية، يظهر فيما يلي، كيف يتوجه الارسال إلى ذاته فيضعنا فيه دون سواه، نتوقف أمام اللغة الغامضة نستكشف ما تريد ان تقوله لنساهم في هذا القول ـ نقرأ:

١ ـ هي رائحة الميتوتة المحترقة على لهيبها الضئيل.

٢ ـ انها العبير الملتهب للحياة المثمرة

٣ـ . . . الأرواح القاطنين في قلب الموت

٤ ـ وعروشها مبنية على رماد الاجيال.

الوظيفة الشعرية في هذه البنى تنجم عن محاولة الالتقاط الفردي للصورة التي ترسمها ـ فتنطبع في ذهن كل قارىء بطريقة مختلفة نتيجة التأويل الذي تدعو إليه ـ وهذا التأويل متعلق بالقارىء يقوم به حسب الثقافة التي هي له ـ ولأن اللغة هنا محملة أكثر مما تحمل من زخم ودلالة، يحصل الغموض، وتحصل المشاركة في الابداع ـ هنا تتوقف نظرية الايصال الرياضية لتنبثق نظرية الشعر التي تتعدد بجوهرها ـ فتكون وظيفتها وضع حد للارسال المباشر يتم التقاته بصورة غير مباشرة ـ ولكنه في كل الحالات تبقى هذه الوظيفة لغوية لأنها تنطلق من اللغة إلى ما يتعداها إلى أعمال العقل بمدلولاتها انطلاقاً منها إلى أبعد ما يمكن ان توحي به. وإذا اعتمدنا في التحليل مذهب غريماس الدلالي، فان المستوى الأول لهذا التحليل يطال البنية الخارجية ببعديها السردي والتسلسلي، والبنية العميقة في نظمها لعلاقات القيم التي

يحتويها المعنى، وفي نظام العمليات التي تحدث الانتقال من قيمة إلى أخرى(٥).

١ ـ الجملة الأولى «هي رائحة الميتوتة المحترقة».

أ) البنية الخارجية :

في الجملة الأولى تحول في الكينونة، من الحالة «هي رائحة الميتوتة» إلى الفعل، فعل الاحتراق «المحترقة على لهيبها الضئيل» ـ كل ذلك عبر التداعي الذي يجمع بين الموت والاحتراق.

ب) البنية العميقة :

في الجملة ذاتها للمعنى، يتم الاتصال بين الموت والاحتراق بحيث تتضائل الحياة كما النار إلى حد الانطفاء ـ وذلك عبر عملية تربط بين النشوء والاضحلال بحكم كون كل نشوء يؤدي إلى الاضحلال.

٢ ـ الجملة الثانية : «انها العبير الملتهب للحياة المثمرة»

أ) البنية الخارجية :

إذا كان المعنى نتيجة الاختلاف فان هذا الاختلاف حلقة من حلقات السرد الذي يحفز إلى شرح التناقض بين العبير والالتهاب ـ وعلى مفصل الغموض هذا تتوقف وظيفة الشعر لتفسر الغموض.

ب) البنية العميقة :

في البحث عن معنى الغموض هذا، نتوقف أمام العلاقة بين طرفي المعادلة، وأمام العلاقة التي تجمع بينهما ليتبين لنا أن الارتباط بين العبير والالتهاب ممكن نتيجة اكتمال المعنى في الجزء الأخير من الجملة الذي يعكس نفسه على الجزء الأول «فالحياة المثمرة» لها معنى يفسر «العبير الملتهب» تفسيراً يريده الإلّه الثاني.

خلاصة ثالثة

إن هذا النموذج التحليلي الممكن في الجملتين الأخيرتين، أيضاً يقودنا إلى الاستنتاجات التالية فيما يختص باللغة الجبرانية :

ـ إنها لغة ذات وظيفة شعرية، وان كانت نثراً في الشكل .

ـ ان الشعر ينوجد في النثر كما في الشعر العادي لأنه ليس شكلاً خارجياً إنما وظيفة للغة تحمله عندما تدعى لتفكر في ذاتها .

ـ إن الغموض الذي يكتنف الجملة الجبرانية وان كان بسيطاً، فهو لا شك، يدعو إلى التأويل على صعيد البنية الخارجية، وعلى صعيد علاقات المعنى التي تبرز الصور عند جبران .

ـ هذه الصورة نمط متكرر عنده لدرجة تصبح فيه منهاجية، لدرجة تدعو إلى القول بان اسلوب جبران أسلوب تصويري متماد .

وإذ يأخذ هذا البحث طابع الاهتمام بالنموذج نتنقل به، إلى الكلام الأخير للآله الثالث في نهاية الكتاب حيث يقول :

«إنني انهض الآن فأجرد نفسي من حدود الزمان والمكان ـ وأرقص في ذلك الحقل الذي لم تطأه قدم انسان .

وستتحرك قدما الراقصة مع قدمي

وسأترنم في الملأ الأعلى،

وسيختلج صوت بشري مع صوتي .

سنعبر إلى الشفق البعيد،

فقد نستيقظ في فجر عالم آخر .

ولكن المحبة باقية .

ولن تمحى آثار اصابعها .

ان الكور المقدس متأجج بالنار.

وكل شعلة تصعد منه هي شمس محترقة .

فالاجدر بنا والحكم لمصلحتنا، أن نفتش عن زاوية صغيرة فننام في ألوهيتنا الأرضية ، تاركين أمر قيادتنا إلى اليوم المقبل، إلى المحبة البشرية الضعيفة» .

كلام الإلّه الأخير هو كلام المحبة : انها باقية، بشرية وضعيفة . النص يقول ذلك ومجمل بنيته مصاغة حول هذا المحور. في العمق يتأسس الفرح الحقيقي الذي تمنحه المحبة والدلالات على ذلك في بنية الخارج . نرى :

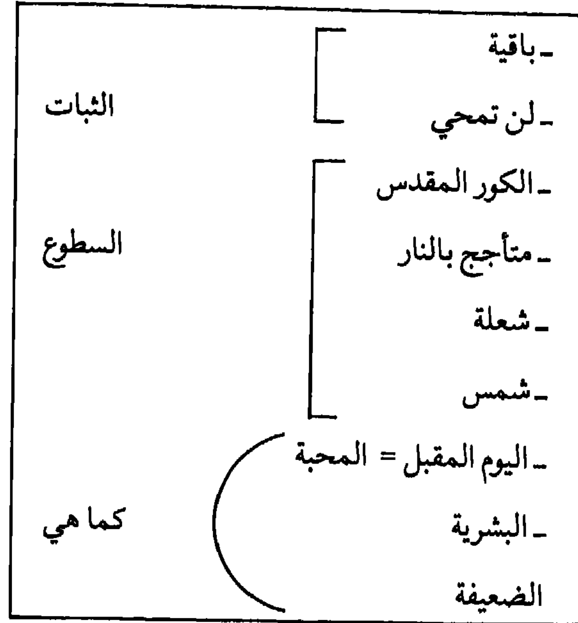
أ) الفرح ـ الحركة

انهض	سنعبر
ارقص	نستقيظ
وستتحرك	
وسأترنم	
وسيختلج	

كل الأفعال أفعال حركة ـ انها التعبير عن الفرح الانساني، . فكونه نقيض للهدأة والسكون يأتي محمولاً على أجنحة الانتقال: كل عبارة من العبارات السبع الأولى تبتدأ بفعل يقول ذلك وموقع الفعل في البدء . دلالة على أهمية الزخم الذي يحتويه ـ في البدء نهوض من حدود الزمان والمكان المعهود، وفي النهاية يقظة في عالم غير معهود ـ والجامع الثابت المحبة التي يذهب منها الجزء الثاني من النص الفرح،

يقدمها وهي تقدم نفسها كما يلي :

المحبة كما هي : الثبات والسطوع



كل شيء زائل إلا المحبة ـ انها تتعدى الحدود في الزمان والمكان، فهي في الأمس، وفي الغد، الثبات الأوحد : الاسم والفعل يقولان ذلك.

إنها السطوع الأبدي ـ وتتردد الكلمات التي توحي بذلك تعبيراً عن الاصرار على المواصفة انها الالتهاب والنور.

بقولها ذلك تصر اللغة على ما تؤكد مؤكدة ذاتها في التكرار، فعل الحركة يردد نفسه بصيغة الحاضر وبصيغة المستقبل بين الكور والنار والشعلة والشمس جامع، في اللغة واحد يقول في المحصلة نفسه، ويعتمد على البناء المتوازن الذي يظهر وكأنه الانسياب في الايقاع المتهادي.

بالرغم من ذلك يستطيع جبران ان يدفع بحركة النص في تطوره، وان كان بطيئاً ـ فتفكر اللغة في نفسها، وهي في مسارها إلى الغايات التي تقصد، فيأتي الشعر طبيعياً في السرد ليصبح هذا شعرياً بالتحديد.

خلاصة رابعة

ـ نلاحظ ذات النهج اللغوي في الكلام الجبراني الذي يعتمد على الترداد للتمييز ـ فيتألف كل متنام في ذات السياق .

ـ كما نلاحظ البناء المتوازن للنص على صعيد الخارج للوصول إلى اقناع منطقي في العمق ـ فيثبت العمق قوياً مقنعاً دون اعتماد الاسلوب المنطقي في كثير من الحالات .

ـ ونلاحظ الانسجام المتواصل بين البنية الخارجية والبنية العميقة التي تحدث الإيقاع الهادىء والبسيط بين الطرفين ـ فيتوجه الكلام إلى مقاصد، معتنياً باستمرار بنفسه، ومعتنياً باستمرار باهدافه .

خلاصة

الكلام (الجبراني) كلام المحبة البشرية الضعيفة ـ انه هو نفسه ذلك الذي ينطق به ناثان ابن الكاهن حيرام ـ وهو يشير إلى استمرار الحياة، يؤكد استمراره للتواصل المتين بينه وبين ما يقول ـ في عبوره إلى قراءة الأسرار صياغة لجملة من الأسرار، لشبكة من الرموز ـ يتواطىء الشعر.

الحواشي

(1) Ferdinand de saussure, cours de linguistique generale - Etudes et documents, Paris Payot 1969.

(2) Anne Hemault, les enjeux de la semiotique, paris PUF, 1979

(3) Roman Jakebson, essais de linguistique general, Paris, les editions de Minui 19.

(4) Redakebson, Essais de linguistique general, (paris, Les editions de Miniut, 1963) P.2.

(5)Groupe d'entreneures, Analyse semiotique de textes (presses Universitaires de Lyon, 1979) P.9.

References المراجع

-1 - Ferdinand de Saussure - Cours de linguistique generale - Etudes et documents Payot - Pario - 1969.

2 - Anne Hemault - les enjeux de la Semiotique - PUF - Paris - 1979.

3 - Roman Jakobson - Essais de linguistique generale - Les Editions de Minuit - Par-is - 1963.

4 - Roman Jakobson - Essais de linguistique generale. P. 238.

5 - Analyses Semiotiques de textes - Presses universitaires de Lyon - 1979

الفصل الرابع
الزمن الجبراني

من «عرائس المروج» وقع اختيارنا على «رماد الأجيال والنار الخالدة». لنحاول قراءتها قراءة داخلية، فالاهتمام بالكلام الأدبي الجبراني اهتماماً جدياً يحفز إلى التعاطي مع بنيته الداخلية بما يتحكم بها من قواعد وخيارات أساسية دون اللجوء إلى اسقاط البنية الخارجية عليها اسقاطاً آلياً يفسر النص منطقياً أو ايديولوجياً أو نفسياً، أو حتى اجتماعياً. ذلك لأن هذا النهج الأخير قد يسيء التعليل أو يلامس المعنى ملامسة هامشية مبتعداً في كل الحالات عن النص المعاين لأجل معاينة ما هو غيره: الذات أو العقل أو العالم، وفي جميع الحالات ابتعاد عن المعطى الذي هو الموضوع وأشكاله. ففي هذا المعطى وحدات أساسية وأخرى ثانوية بالتقاطها يتم التقاط المفاصل والملاحق متمظهرة جميعها بأعمال أو مشاهد تقود هي إلى استكشاف الدوافع في نسق ينطلق من تراتبية أفقية للعبارات كما تتراتب الأصوات في الكلمات صعوداً أو هبوطاً، في جميع الاتجاهات، وصولاً إلى استنتاجات تفرضها واقعة الكلام الأدبي لا واقعة القرارات المدرسية أو الذاتية. فيُصان بذلك الأديب في أثره والأثر في بحر الثقافة الذي ينتمي إليه، متميزاً بحدّ ذاته مقيماً بتميزه هذا علاقات مع ما هو موجود وما هو قابل للوجود، مع التاريخ كله، وعوامل المحيط كلها تجتمع لتصوغ

الأثر الأدبي. لكن المشكلات الفعلية في تحليل النصوص، تبدأ حين نقيّم، ونقارن، ونعزل العوامل الفردية التي يفترض فيها تحديد العمل الفني، عن العوامل التي تحدد أطره الخارجية» (١).

في المنهج اذن، إذ نبحث في «رماد الأجيال والنار الخالدة» تفتيش على الأبداع (Inventio) وعلى التنسيق (Dispositio). ممارسة وصفية ـ ومنذ الانطلاق متعارضة مع السلوك القديم ـ تقصد أولاً المعنى ونظمه على قاعدة العمل على رسم الشبكات والبنى المفيدة إلى المعنى عبر البنية التي هو متواجد فيها والمرشدة إليه. هذا الخيار ينطلق من الوصف الخاص بإمكانات الكلام الأدبي وعليه فهو معني بكل الكلام الأدبي(٢).

واذا قيل الكثير عن جبران حتى أضحى في شباك الذين تحدثوا عنه رهينة كما أصبح متذوقو أدبه رهائن دراسية يرونه من خلال تفسيراتهم، وإذ اعتمدت أغلبية الدراسات طابع اللحاق بالعوامل الخارجيية بغية الوصول إلى النصوص فأن قراءتنا هذه له، ستحاول قدر المستطاع الأنكباب على الأثر أولاً لوضعه في الاطار الذي هو مصاغ فيه يستلهمه ويعبّر عنه بتميز أكيد.

في البنية الداخلية لـ «رماد الأجيال والنار الخالدة» تأويلات للعبور، أو رسم للحركة عبر الزمن الذي له مقاييسنا والزمن الآخر. وإذ لا يندرج هذا المفهوم في اطار ما توصل إليه علماء النفس من تمييز بين المدة والوقت، فتصف الأولى زمن الانسان الداخلي والأخرى زمنه الخارجي فلنسمه منذ البداية الزمن الجبراني. ونسعى في سياق النص لتبيّن حركته وبالتالي إلى التقاط بعض جوانبه الأساسية المعبّرة عن جوهره. وقد تفيد المقارنة في هذا الباب مع «البحث عن الزمن الضائع» لمارسيل بروست، للوصول إلى محصلة قد تساهم في الإيحاء عن ماهية الزمن الأدبي عامة والشعري خاصة. فحين يذهب بروست من المحسوس الذي هو الكعكة مغموسة بالشاي إلى

---

(١) د. موريس أبو ناضر ـ الألسنية والنقد الأدبي ـ ص ٥ ـ دار النهار ـ بيروت ١٩٧٩.

2 - Daniel delas et Jacques filliolet, linguistique et Poetique. PP 18 19,20,21 - larousse - universite - France 1973.

الفترة الغابرة لتحضر في الوقت الراهن فيستعاد بذلك الزمن دون فواصل الماضي والحاضر وحتى المستقبل، تتسجل عند جبران حركة داخلية تطال الموضوعة ذاتها ولكن بشكل عكسي تماماً فيتم حضور الماضي في الحاضر انطلاقاً من قوة في الانسان هي غير المحسوس لتتجسد في ما هو محسوس. تتغيب بذلك فوارق الوقت نتيجة عدم خضوع الشعور ـ «المحبة» لعوامل المدة والوقت والزمن.

هذا المفهوم قد يكون مدخلاً مقبولاً للعبور إلى الزمن الجبراني، الذي سنلاحظ نمطية الحركة الداخلية فيه، نمطية لا نريد تسميتها تقمصية أو روحانية كي لا نلج في التأويلات الفلسفية اللامتناهية.

الحركة الخارجية في النص مدلول داخلي لحركة الحياة والموت الملغى بالمحبة. البنية الأساسية إذن تطال المحبة كجوهر جديد للزمن الذي أسميناه جبرانياً. كل العناصر الأخرى إلحاق بالأصل واستدارات حوله، تضيف إليه الاضاءة واللون والصوت وحتى الأحداث. ما يضعنا حول قصة من نوع آخر غير القصص المعهودة، لأن العنصر الأساسي في القصة العادية والذي هو الزمن المعهود، غير موجود هنا بشكله المعهود. فهو لا يخضع لقوانين الانسياب الأفقي ولا حتى للصعود أو الهبوط بل يطرح الحدث نسبة إليه دون أن يكون فيه. الحدث في «رماد الأجيال والنار الخالدة» هو اذن حدث جبراني ايضاً فترتسم البنية بشكل المعادلة التالية امامنا:

١ ـ الخارج:

أ) حركة الحياة ⟸ أَ ـ حركة الموت

أ) اضطراب أَ ـ سكون

٢ ـ الداخل

ب) حركة الحياة الجبرانية = المحبة ب) حركة الموت الخارجي = الحياة.

هذه البنية في الزمن الجبراني تأخذ البيان التالي:

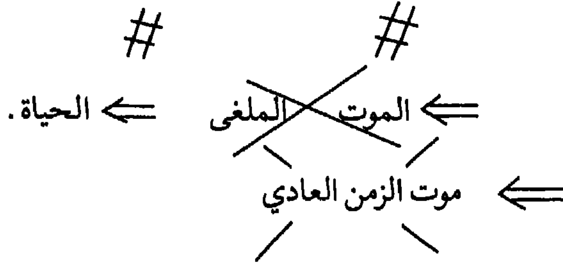
١ ـ في الزمن العادي

أ) حركة الحياة ⟸ أ ـ الموت

أ ـ اضطراب   أ ـ موت

٢ـ في الزمن الجبراني

أ)حركة الحياة = المحبة ⟸



٣ ـ البنية الجبرانية

أ)   ⟸ المحبة   ⟸ الحياة = المحبة .

ب)

نرى في ذلك :

اولاً : ـ (١ ـ الخارج) :

في الخارج تقود حركة الحياة إلى الموت . الموت نقيض للحركة . انه سكون في الزمن العادي بغض النظر عن التأويلات الفلسفية أو اللاهوتية . نلاحظه خروجاً على الاضطراب إلى الهدوء الكامل للجسد . الجسد هو المقياس الأساسي .

ثانياً : ـ (٢ ـ الداخل) :

هذا المقياس عند جبران ليس أساسياً وان انوجد فيه المقياس الذي هو المحبة . فحركة الحياة الجبرانية تتأسس على المحبة ان قضت قضى الجسد ، قضت الحياة . أما الموت الخارجي الذي هو حقيقة محسوسة فليس إلا شكلاً آخر من أشكال الحياة تتمظهر في الجسد باستمرار.

«رماد الأجيال والنار الخالدة» تقول ذلك . موت ناثان ابن الكاهن حيرام وموت

حبيبته ليس حقيقة. فعلي الحسيني هو ناثان وحبيبته هي حبيبة ناثان. الأربعة في منطوق الجسد هم اثنان في منطوق المحبة. بين خريف ١١٦ قبل الميلاد وربيع ١٨٩٠ لمجيء يسوع الناصري الزمن العادي زمن ضائع، والزمن الجبراني زمن موجود.

ثالثاً: ـ(١ ـ في الزمن العادي):

في الزمن العادي اذن أربعة أشخاص وما يناهز العشرين قرناً. حركة الحياة تقود إلى الموت فقط. الأشخاص هم أربعة والعشرون قرناً هي عشرون قرناً. الاضطراب يقع في الزمن والموت يُضحي خارجه.

رابعاً: ـ(٢ ـ في الزن الجبراني):

أما في الزمن الجبراني فحركة الحياة التي يتمثل جوهرها بالمحبة لا بالجسد فوظيفتها قتل الزمن العادي، قتل الموت بتثبيت جسد علي الحسيني وحبيبته. لم يعلن جبران موت الزمن العادي فحسب بل أعلن استمرار الحياة. هل هذا الزمن الجبراني هو زمن الشعر زمن الأدب؟ بكلام آخر هل نحن في الحقيقة؟ كل اجابات جبران تشير إلى ذلك فيتساوى عنده مفهوم الحقيقة بمفهوم الأدب وترتسم أمامنا البنية الجبرانية في «رماد الأجيال والنار الخالدة» لنقترحها بنية جبرانية كما يلي:

خامساً: ـ(البنية الجبرانية):

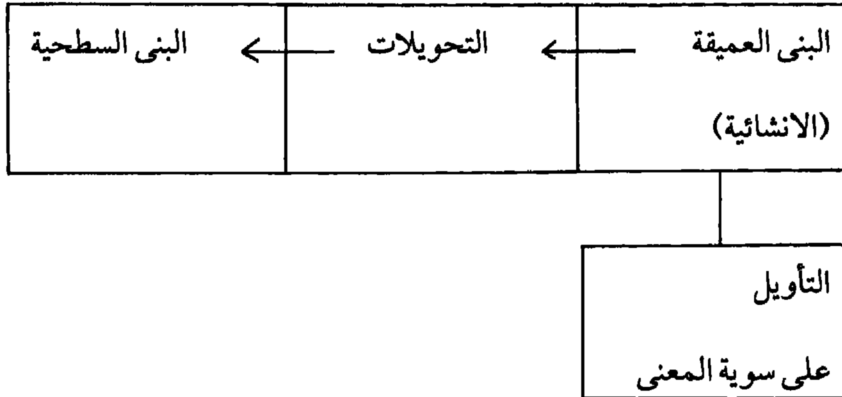
الحياة وجود بالمحبة. انها المحبة. الموت بها لا وجود له. الجسد موت دون محبة، بقاء بالمحبة. الزمن محبة.

هذه البنية تعتبر النص معبّراً عنها في ذهابه الوصفي أو القصصي الخاص. يقول لوسيان غولدمان في مقدمة دراسته لقصيدة سان جون بيرس «مدائح»:

«ينبغي هنا أيضاً، أي في تحليل النصوص الشعرية الحديثة كما في دراسة الأعمال النثرية (والوقائع الاجتماعية عامة) استخلاص بنية ذات دلالة اجمالية تتأسس عليها البنى الجزئية أو الشكلية الوثيقة، والتي انطلاقاً منها ينبغي البحث عن

هذه البنى ودراستها» (*).

هذه البنية ذات الدلالة الاجمالية التي توصلنا إليها تقع في السياق اللغوي العام على المفصل التالي في النموذج المقترح من قبل شومسكي في كتاب : «جوانب النظرية الأسلوبية» :



«هنالك تمييز واضح بين الانشاء والمعنى، فالبنى العميقة ذات طبيعة إنشائية ولكنها تحتوي كل ما هو ضروري للتأويل الذي يحصل على سوية المعنى» (*).

إن استخلاص البنية الأساسية للنص من سياق القصة المدونة التي اخترنا، يتأكد من خلال النظر إلى الوظائف والاشخاص والعوامل والسرد والوصف والدلالات .

١ ـ الوظائف :

الوظيفتان الأساسيتان في «رماد الأجيال والنار الخالدة» هما وظيفتا الانفصال والتجسد. ويشكلان طرفي البنية في شكل مضمونها .

أ) ناثان ابن الكاهن حيرام يكشف لنا في صلاته إلى عشتروت، في استغاثته بالآلهة

(*) كتبت هذه الدارسة في آدار ١٩٦٩ . نقلها إلى العربية محمد علي اليوسفي ونشرت في جريدة «السفير» اللبنانية في آذار ١٩٨١ .

(*) عن كتاب شومسكي .

الجميلة، عن قرب انفصاله عن الحبيبة. ثم حين يذهب اليها يحدث في الحشرجة هذا الانفصال فتذهب هي مبتعدة إلى المجهول الماورائي ويبتعد هو في المجهول المادي فوق رمال الصحراء. بحدّ ذاتها تطرح هذه الوظيفة جملة من الأسئلة فتتعلق الاجابات ويقع الانتظار موقع القلق والشوق تلهّفاً للاشباع. هذا الانفصال في نسق الزمن الجبراني فتنقلب المعادلات ويصبح الموت العادي بداية للحياة أي للقصة. ما يؤكد مرة أخرى صحة البنية المحددة في المفهوم الجبراني الخاص بالزمن والحياة والموت.

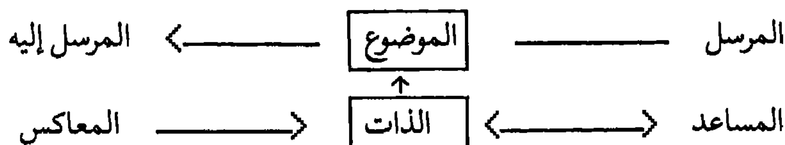
ب) وتأتي الوظيفة الأساسية الثانية لتثبت ما تقدم إذ يحدث التجسّد فعلاً وتتم العودة بعد الذهاب. وهكذا يتضح أن ما كنا نخاله نهاية كان فعلاً بداية وما كنا نخاله بداية غير ممكنة كان البداية الوحيدة الممكنة. فعودة ناثان إلى حبيبته في جسد علي الحسيني تشكل نهاية ممكنة للقصة. كما تضعنا في ذاتة الوقت أمام احتمال قصة جديدة على القارىء أن يكتبها إلى ما لا نهاية.

هاتان الوظيفتان الأساسيتان ترفدهما عدة وظائف ثانوية لن نتوقف عندها. فمهماتها تقتصر فقط على ابراز ما تقدم. خاصة وان الوظائف الأساسية حسب رولان بارت تعبّر عن الأعمال، أعمال الأشخاص، أما الثانوية فتفيد عن الأوصاف.

٢ ـ الأشخاص والعوامل

بالرغم من كون «رماد الأجيال والنار الخالدة» قصة متميزة بجبرانيتها، فأن توزع العوامل على النحو الذي اقترحه غريماس في دراسته البنيوية للمعنى، انما هو صالح للاستعمال. فالنظر للأشخاص كمشاركين في الفعل القصصي يبعد اعتبارهم كائنات نفسية وليعتبرهم عوامل تحمل الحدث من بدايته إلى نهايته. هذا المنحى الألسني يقود إلى تحديد الفعل بالفاعل دون تأويلات قد تكون غير واقعية. فموقع الشخص في القصة هو المهم وهو بحد ذاته ذو دلالات عميقة خاصة وأن تحديد الشخص يجب أن ينجم عن فعله في الحدث لا عن موقف مسبق منه نفسي أو غير ذلك.

اما الشكل الذي يقترحه غريماس لتوزع العوامل (Les actants) فيمكن تلخيصه بالبيان التالي :



هذا التوزع يمكن أن نراه في رماد الأجيال والنار الخالدة على الوجه التالي :

١ـ العامل الذات هو ناثان ابن الكاهن حيرام. انه البطل الذي يتوق إلى حبيبته أو بشكل أدق انه البطل الدائم الشوق إلى الحبيبة المحددة في حضورها الأول وغيابها المادي وحضورها المادي. الحبيبة هي العامل الموضوع التي يذهب اليها الشوق والتي بدونها يستمر الاضطراب والقلق أو ضرورة استمرار الفعل حتى الاكتفاء. نقرأ :

«رحماك يا ربة الحب والجمال، ترأفي بي وأزيلي يد الموت عن حبيبتي التي اختارتها نفسي بمشيئتك، لقد نبت أعصير الأطباء ومساحيقهم، وباطلاً ضاعت تعازيم الكهان والعرافين، ولم يبق لي غير اسمك المقدس عوناً ومساعداً، فاستجيبي تضرعاتي، وانظري انسحاق قلبي وتوجع عواطفي، وأبقي شطر نفسي حياً بجانبي، لنفرح بأسرار محبتك ونسعد بجمال الشبيبة المعلنة خفايا مجدك. من هذه الأعماق أصرخ إليك يا عشتروت المقدسة . . .»

في هذه المناجاة دلالة على التوق الذي يلف كيان العامل الذات،

ـ البطل ـ والذي لن يهدأ إلا بنوال موضوعه

ـ الحبيبة ـ باقية ببقائه لينتهي الألم ويعتمر الفرح حياة الحبيبين.

٢ ـ العامل المرسل في «رماد الأجيال والنار الخالدة» يندمج في الذات والعامل المرسل إليه يندمج في العامل الموضوع تماماً، كما يندمج ناثان ابنة الكاهن حيرام بعلي الحسيني والحبيبة بالحبيبة، ذلك يكشف عن السمة الفردية للبطل في هذه القصة الجبرانية في ظل غياب الموضوع الاجتماعي اذ يتمحور الحدث حول الرغبة المشار إليها في الفقرة السابقة. حتى الاشخاص الأربعة هم في الحقيقة شخصان.

حتى الحبيبة فهي دون اسم، يبقى واحد هو ناثان يحمل اسمين. انه البطل الفرد لا البطل الاجتماعي. انه الفرد في مواجهة الحياة كفرد لا كممثل لجماعة. نقرأ:

«ولما جاء الصباح طلب القوم ناثان ليعزوه ويؤاسوه في مصيبته فلم يجدوه. وبعد أيام جاءت قافلة من المشرق أخبر زعيمها انه رأى ناثان تائهاً في البرية هائماً مع أسراب الغزلان».

«. . . فانفردت نفسه عن موكب الزمن المتسارع نحو اللاشيء ووقفت وحدها أمام الأفكار المتناسقة والخواطر المتسابقة، ولأول مرة في حياته عرف أو كاد يعرف أسباب المجاعة الروحية الملاحقة حبيبته».

٣ ـ العامل المساعد والعامل المعاكس عاملان ثانويان من حيث موقعهما في الاطار العام للقصة. فعشتروت هي في البداية عامل معاكس لأحلام العامل الذات، للبطل في طلبه بقاء الحبيبة. وهي في ذات الوقت عامل مساعد يظهر لنا هكذا في نهاية القصة، إذ تعيد عشتروت لناثان حبيبته في جسد علي الحسيني وحبيبته، العرّافين والكهان يلعبون دور المعاكس وهم في وضعية المساعدين. وكذلك الخادم الذي يبشر ناثان بعودة الحياة إلى الحبيبة.

إن حركة العوامل هؤلاء، هي التي ترسم شبكة البنية العامة للقصة في تحققها. ما يبين أهمية اعتبار الأشخاص كعوامل في الشبكة العامة يأخذون منها وبها هوياتهم الخاصة وإذ لا يتمتعون هنا بسمات واضحة فذلك لأن شعورهم هو المهم بالنسبة لجبران لا شخصياتهم بحدْ ذاتها. ما يعطي مرة أخرى جبران سمة خاصة في هذا النوع من القصص الخاص.

إنه قصص خاص، لأن عملية السرد تخضع لزمن خاص أوضحت ماهيته في ما تقدم. فعلى قاعدة التعاطي مع «الزمن الجبراني» يمكن البحث في «رماد الأجيال والنار الخالدة عن «قصص جبراني» متميز. فعملية السرد التي تعتمد عادة إلى الذهاب من الماضي إلى ماض أقدم منه أو من الحاضر إلى الغابر أو تتداخل فيها فئات الزمن الثلاث تخضع هنا إلى نمط مغاير بالرغم من تشابهه مع كثير من الأنماط المعهودة في الأدب العربي أو الأدب عامة. والوصول إلى بنية هذا النمط إذ يؤدي

وظيفة نقدية أساسية، يكشف عن التميز الخاص بهذه القصة الجبرانية.

أ) الحركة السردية الأولى

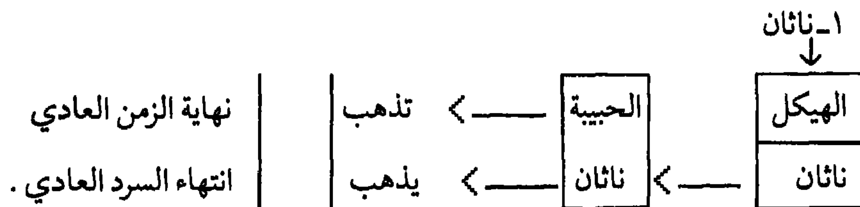
هذه الحركة تبتدىء في الماضي الذي يقرره الكاتب في خريف ١١٦ قبل الميلاد. وتعبر مفاصل ثلاثة: مجيء ناثان إلى هيكل عشتروت وصلاته من أجل الحبيبة، ذهابه إليها لحظة الوداع ومن ثم غيابه عن قومه. انه نسق زمني صاعد في كثافة اللحظة النفسية مقتضب في مسيرته إلى درجة اللاشعور بحركته الخارجية وعدم القدرة على تلّمس نموه الداخلي. ولكن سرعة عرض الحدث وبتره، تنتج نوعاً من الانتظار الذي يفقد هويته كانتظار معهود في الزمن المعهود، فينتقل السرد إلى ماض آخر على مسافة عشرين قرناً عبر تهديم منطق الزمن المعهود بمنطق خاص، يفسر امكانية تتابع السرد الذي اعتقدناه منتهياً بحكم معارفنا بقوانين الزمن المعروف. يقول:

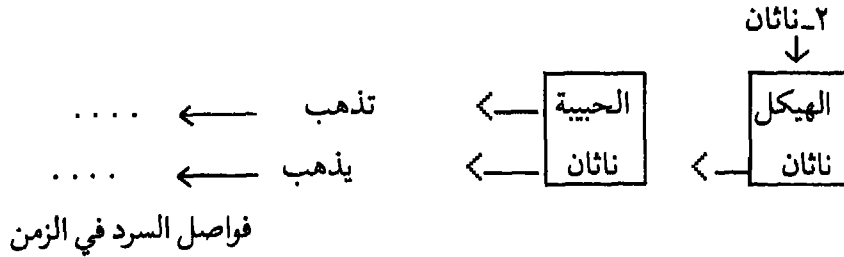
«مرت الأجيال ساحقة بأقدامها الخفية أعمال الأجيال. . . ولكن الأجيال التي تمّر وتسحق أعمال الانسان لا تفني أحلامه ولا تضعف عواطفه.

فالأحلام والعواطف تبقى ببقاء الروح الكلي الخالد، وقد تتوارى حيناً وتهجع آونة متشبهة بالشمس عند مجيء الليل وبالقمر اذن عند مجيء الصباح».

النقلة السردية إذن خاضعة لمقولة أخرى تخص جبران. انها مقولة الزمن الآخر، اذن مقولة السرد الآخر.

أ) بيان الحركة السردية الأولى:





فواصل السرد في الزمن

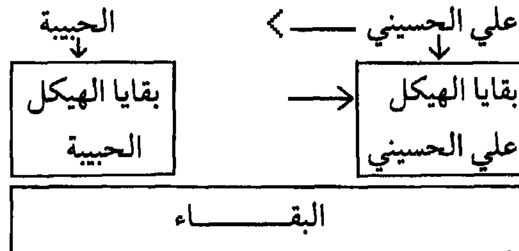
ب) الحركة السردية الثانية :

في الزمن الجبراني يتواصل السرد الذي كان عليه أن ينقطع في الزمن العادي. وهنا أيضاً عبر مفاصل ثلاثة : ظهور علي الحسيني في ذات المكان، مجيء الصبيّة ومن ثم لقاء الحبيبين. أنهما إثنان في أربعة. عدم تطابق هذا المتطابق جبرانياً هو جوهر تواصل السرد وبنية القصة الخاصة بجبران. يقول :

«فأغمض علي أجفانه وقد استحضرت موسيقى كلماتها رسوم حلم طالما رآه في نومه، وشعر بأجنحة منظورة قد حملته من ذلك المكان وأوقفه في حجرة غريبة الشكل بجانب سرير ملقى عليه جثمان إمرأة جميلة أخذ الموت بهاءها وحرارة شفتيها، فصرخ ملتاعاً من هول المشهد ثم فتح أجفانه فوجد تلك الصبية جالسة بجانبه وعلى شفتيها إبتسامة محبة وفي لحظها أشعة الحياة... تعانق الحبيبان وشربا من خمرة القبل حتى سكرا ونام كل منهما ملتفاً بذراعي الآخر إلى أن مال الظلّ وأيقظتهما حرارة الشمس.»

وهكذا يتبين المكان المتواصل في الزمنين العادي والجبراني كعامل أساسي في تثبيت النسق والبرهنة على صحة مجراه. الجسد المتغيّر في الزمن المتبدل يتوطأ مكاناً واحداً وثابتاً يشير إلى البقاء بالمحبة.

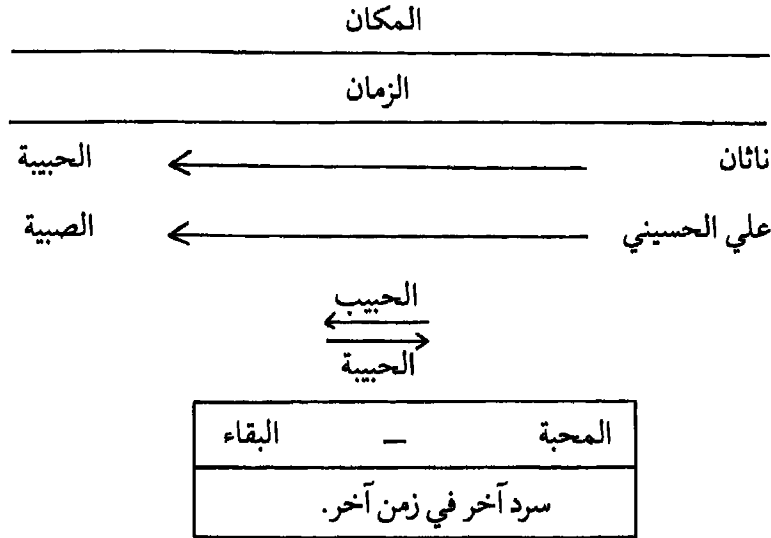
ب) بيان الحركة السردية الثانية :



ج) البنية السردية :

من زمن سردى متصاعد في الماضي عبوراً إلى زمن لا حدود له اسمه البقاء. في هذا الزمن تشابه له مع المكان. يصبح الزمن مكاناً والمكان زمناً. تصبح الروح جسداً والجسد روحاً، سرد كلّي لكلّية الوجود.

ج) بيان البنية السردية :



٤) الوصف :

في السرد كشف عن الأشياء وما تكن، وصف للمكان، لأشيائه وأشخاصه. وعند جبران تأخذ هذه المسافة بعداً آخر لتشابه الزمان بالمكان كما تقدم، فيضحي وصف المكان وصفاً لثبات الزمن. للبعد المكاني إذن بعد زمني.

أ) المكان بأشيائه.

حالة المكان سكون وأشياء ملونة. الأمر ليس للزينة بل للإفادة عن حالة في الخارج هي ذاتها حالة في الداخل. نقرأ: «سكن الليل ورقدت الحياة في مدينة الشمس... وطلع القمر فإنسكبت أشعته على بياض الأعمدة الرخامية...»

ويرتسم المنظر ذاته عام ١٨٩٠ : السكون، هدأة الليل وانبساط للمكان يتسع

باتساع «دوائر الرؤيا». المشهدان لهما ذات الغرض: الأول إطار للصلاة والثاني للمناجاة. في الحالتين يقود الوصف إلى تلاشي الرسم لتحتل وجود المحب أحلامه ورؤاه. يقول: . . . «فنسي ذاته المقتبسة والتقى بذاته **المعنوية الخفية المفعمة** بالأحلام المترفعة عن شرائع الانسان وتعاليمه، واتسعت دوائر الرؤيا أمام عينيه، وانبسطت له خفايا الأسرار، فانفردت نفسه عن موكب الزمن المتسارع نحو اللاشيء ووقفت وحدها أمام الأفكار المتناسقة والخواطر المتسابقة. . . »

امتداد الجملة بانعطافات خفيفة وتهادي الصفات المتداعية في نسق متواز يخلق نمطاً من الرتابة وكأنه النعاس قبيل إنكفاء الجسد إلى الهدأة. في هذه الهدأة الخارجية يصمت المكان ويختصر الزمن برسوم تصنعها الأحلام: . . . «ومن دقيقة واحدة تتولد رسوم الأجيال مثلما تتناسل الأمم من نطفة واحدة».

الأشياء كلها: الفجر والنور والفضاء والخرائب والجدول. . . تشترك جميعاً في تثبيت الإطار حيث تحتفل المحبة بنفسها.

ب) المكان بأشخاصه.

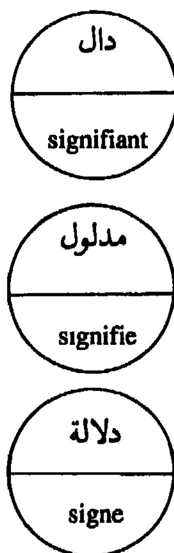
الأشخاص غير مهمين بمظاهرهم وكأنهم يتلقون الحدث دون المشاركة في صنعه. في الوداع وفي اللقاء الحدث آت من الخارج. ناثان يصلي من أجل الحبيبة الذاهبة، وعلي الحسيني يشعر بالإضطراب لحظة مجيء الحبيبة. لم يبحث عنها. لقد حضرت. لا شيء عنه. لا شيء عنها. هذا التلقي ناجم عن الحضور الكلي: علي الحسيني هو ناثان وناثان هو الانسان، الحبيبة دون اسم في الحالتين يكفي أنها الحبيبة. لذا ينتفي الوصف الخارجي للاشخاص ويعبر جبران إلى الداخل، إلى الذات حيث تكمن حقيقة الحياة. هذه الذات يعتمرها القلق في الإنفصال وفي الإلتقاء. الأسئلة المتوالية تعبر عن ذلك: «ولكن ما هذا الحب؟ ومن أين أتى؟ وماذا يريد من فتى رابض مع قطيعه بين تلك الهياكل الرميمة؟ ما هذه الخمرة السائلة في كبد لم تحركها قط لواحظ الصبايا؟ وما هذه الأغنية السماوية المتموجة في مسامع بدويّ لم يطربه بعد شدو النساء؟».

وصف المكان يغني عن وصف جسد الأشخاص. المكان هو الجسد. الروح

هي البعد الآخر للمكان فتذهب الريشة اليها. لوحات جبران الفنية تقول نفس القول في الرسم وفي الوصف. الجسد دلالة. أنه معبر إلى الشيء الآخر حيث يتوقف جبران طويلاً طويلاً.

٥) الدلالات.

النظام اللغوي في القصة هذه يحمل مجموعة من الدلالات المباشرة وغير المباشرة، من اللغة إلى ما بعدها محطتان في عالم المعنى: الأولى تقود إلى الثانية في تشكيل متكامل. الدّال (signifiant) عند جبران أضعف من المدلول (signifie) في نظام الدلالة المقترح من قبل فردينان دوسوسور على الوجه التالي:



ولأن زخم المدلول يقع في عالم الرمز فأن وظيفة الكلام الجبراني الأساسية هي حشد طاقات الدال للإيحاء به كما هو. فتصبح اللغة الجبرانية لغة خاصة في توجهها هذا. تتميز بالتراكم والتداعي إلى حد الاطالة لدرجة تضحي فيها أحياناً بحد ذاتها هدفاً لذاتها. هذا التناقض الظاهري ناجم عن قناعة جبران بأنه يصنع عالم نبؤات في عالم عادي له معارفه وقوانينه الخاصة. المسألة اذن عنده مسألة اختراق

لهذا الكون وأداته الأساسية فيها هي اللغة التي تحاول ان تعمر كوناً آخر.

الاجابات على هذه الأسئلة تقودنا إلى اللغة الثانية التي تضع نظاماً آخر للمعاني.

«رماد الأجيال والنار الخالدة» تضع نظاماً جديداً للزمن الحقيقي الذي يلغي الموت بالمحبة. وهذه المحبة هي جوهر الذات التي هي جزء من الله. والله لايطاله الدهر فلا تطاله اللغة انما تشير إليه.

لغة جبران الأولى اشارات والثانية تجسيد لهذه الاشارات تصف المحبة إلى حد «تصبح هي المحبة. تماماً كما يقول يوحنا: «في البدء كان الكلمة والكلمة كانت عند الله، وكانت الكلمة الله».

خاتمة:

هذه القراءة «لرماد الأجيال والنار الخالدة» بداية للبحث عن اللغة الجبرانية ببعديها المتكاملين. فالوصول إلى تحديد الزمن الجبراني انما هو وصول عبر اللغة إلى بعض ما تشير إليه. مما يحفز إلى إعادة بناء النقد العادي بناءً يؤهله لرسم العالم غير الأعتيادي الذي عاش فيه جبران محاولاً باستمرار الدلالة اليه. انه ذلك العالم الذي فيه: « تعانق الحبيبان وشربا من خمرة القبل حتى سكرا ونام كل منهما ملتفّاً بذراعي الآخر الى أن مال الظل وأيقظتهما حرارة الشمس.». عالم المحبة.

References المراجع

١ـ الألسنية والنقد الأدبي ــ د. موريس أبو ناضر ـ دار النهار للنشر ـ بيروت ١٩٧٩ ـ ص. ٥.

2- Daniel Delas et Jacques Filliolet: Linguistique et Poetique - Larousse- Universite- France 1973.

الفصل الخامس
في بنية الإيقاع
عند خليل حاوي(*)

حين قرر خليل حاوي أن يضع حداً لحياته، كان موته يترافق مع موت الوطن وكان يحضر للاحتفال بالذهاب في بيته القديم بين الصنوبر والوحدة سرينا «الشاعر الفيتوري وانا» وأرانا بندقية صيد ـ وعلمت فيما بعد أن تلك البندقية كان لها دوي شديد وان صوتها قد طغى في ذلك اليوم على الضجيج الهائل القادم من الماء والأرض والسماء ـ لقد اعتقده شاعر الانبعاث ان عينيه الجميلتين لن ترياه فأثر اغماضهما ورحل إلى الرمز، حل فيه واصبح السر، والسر، حل فينا علناً نلقى بعده الانبعاث ـ في الكشف عنه ـ خارج سير الالفاظ المتراكمة حوله ـ نتوقف أمام طبيعة الايقاع في نتاجه الشعري ـ ونلاحظ اولاً ان طبيعة الشعر مستقلة عن الوزن والقافية وان طبيعة الايقاع ثانياً تتمحور حول مسألة التراتب والانتظام في النسق ـ ونخلص عن ذلك باقتراح

• حدود للبيت الشعري في فترة الانتقال من البيت ـ القصيدة إلى القصيدة في الشعر

(*) راجع مجلة الفكر العربي المعاصر ـ معهد الانماء القومي ـ بيروت ـ لبنان. عدد خاص في الذكرى السنوية الأولى على غياب خليل حاوي.

العربي حيث تحتل نماذج خليل حاوي مقامة متميزة.

أولاً: في طبيعة الشعر

لقد ساد الاعتقاد فترة طويلة بان الايقاع ليس إلا حصيل للوزن والقافية، فانحصر الهم النقدي بدراسة الأوزان والقوافي في القصيدة العربية باستخلاص موسيقى الشعر وايقاعاته ـ مما جعل هذا النمط النقدي في احراج كبير، نتيجة التطور الذي تم في بنية القصيدة، وما حفذ الكثيرين المهتمين بالشعر لاعتبار الحديث منه خارجاً عن قوانين الشعر وبالتالي عن الشعر نفسه ـ وهذا ما يقودنا للنظر في طبيعة الشعر خارج الكلام الموزون المقفى وبالتالي لايجاد العناصر المشتركة بين القديم والحديث استناداً إلى النموذج الذي يقدمه خليل حاوي.

فإذا اعتبرنا الشعر أحد المناحي الفنية في اللغة، يتوخى التعبير عن شيء ما أو الإيحاء به عبر صياغة للكلمات يلعب فيها الايقاع والنغم والصورة دوراً هو أحياناً في الأهمية أو أكثر أهمية من المضمون، فأن هذا النحو يوصلنا إلى مفهوم يتقارب مع مفاهيم الرسم والموسيقى فاللوحة تمثيل بالالوان للعامل المرئي أو المتخيل على مساحة مسطحة، والموسيقى فن التأليف للألحان، في تنظيم الوقت بواسطة العناصر النغمية. من هذه المقاربة تُظهر طبيعة الشعر خاصية المساحة الشعرية وخاصية وقت القول ـ وعليه يمكن رؤية الايقاع في المساحة ويمكن قياسه في الزمن، فيلعب البعدان لعبة التوازن أو التضاد، لعبة التقابل أو التباين في الحالة الشعرية والتعبير عنها ـ يقودنا هذا الاقتراب من فهم جاكوبسون لطبيعة الشعر كمبدأ للتوازن بين مستويات النص سطحياً وعمودياً؛ من ذلك تتضح بعض جوانب الصورة في البحث عن ماهية الشعر في علاقتها بالنظم، فهو وان رافق الشعر فإن قوانينه متأخرة عليه، وهو ليس بالضرورة ما قد تم التعارف عليه في حقبة من الزمن. ويقودنا هذا أيضاً إلى إعادة الحق لصاحبه إي إلى إعادة الشعر إلى الشاعر وانثنائنا أمام الشعر وليس أمام ما افترض من قواعد وقوالب جاهزة له، وبذلك يعود الشعر إلى الحرية حرية الابداع، تلك التي تضع قوانين لنفسها وعلينا نحن اكتشافها ان هذا الكلام المتعارض مع المنطق الارسطوطاليسي لجهة تعارضه مع امبراطورية العقل المهيمن، مع نظام العلاقات بين الحقيقة والتعبير عنها أو بين الصورة والاشارة إليها. بصورة

أخرى هذا الكلام يعيد للابداع حقه بالتعبير عن ذاته بالحُلة التي يراها مناسبة في مناخ من الوضوح أو الغموض مرتبط اولاً وآخراً بالحالة التي تنتج الشعر.

ثانيا : الايقاع

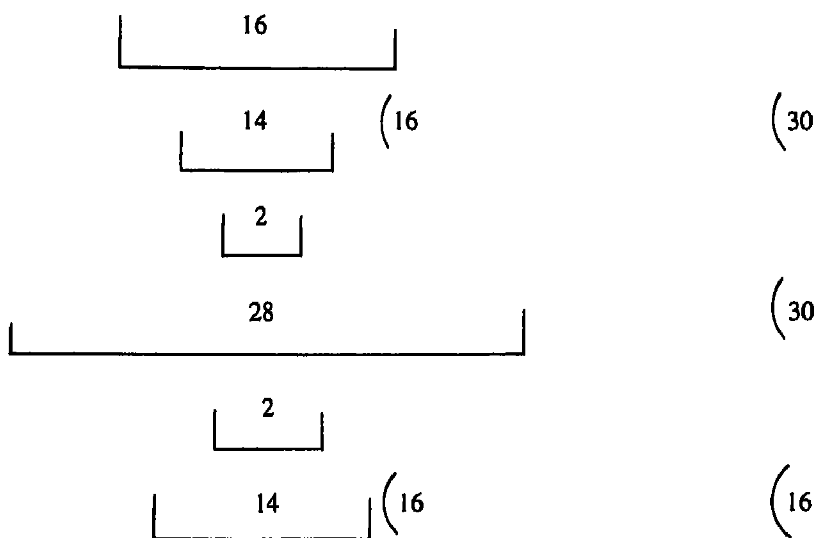
من هذه الاعتبارات الخاصة بطبيعة الشعر في تواجده في المساحة والوقت، يرسمها ويرتبها، يعيد بناءها ويعيد تشكيلها. يتبين في العملية هذه دور الايقاع كعامل أساسي للصياغة الشعرية انه يتمظهر حسب نمطه في أوجه مختلفة ومتعددة في انتظام عودة عنصر ما ـ عنصر مرئي ومحسوس :

ضجيجاً كان أم لوناً أم ظاهرة أم شعوراً . . . على قاعدة كونه كاملاً داخلياً لا خارجياً. «إن الصورة التي تحصل عن الايقاع تؤدي إلى تفكك القصيدة ـ أي إلى وجود الايقاع ـ بشكل مستقل عن الصورة والافكار، وإلى ان له وظيفة مستقلة عن وظيفة القصيدة ـ أي ان بين الايقاع والصورة والأفكار علاقة سببية لا يمكن عزلها ـ وهذا معناه أن الايقاع كي يوفر هذه العلاقة في تجسيد حركة القصيدة أو حتى الديوان ككل، لا بد من ان يكون داخلياً. وانطلاقاً من هذا المعطى يمكن ايجاد العناصر المشتركة بين الشعر القديم والشعر الحديث إذ يتوفر الايقاع الداخلي في بنية البيت الشعري القديم، عدا عن ذلك الذي ينجم عن الوزن والقافية تماماً كما استطاع شعراء الرومنطيقة الفرنسيون ايجاد الايقاع الثلاثي في الوزن الاثنا عشري داخل ايقاعات هذا الوزن. كما يتوفر الايقاع الخاص بشعر التفعيلة اعتماداً على انماط خاصة عدا تلك الناجمة عن التفعيلة بحد ذاتها في حدود البيت أو المقطع، أو القصيدة، كما سوف نرى ذلك عند خليل حاوي، لنصل إلى ما سمي قصيدة النثر أو القصيدة التي تخلق هي ايقاعاتها حسب قوانين بنائها الذاتية في الداخل إذ تنوجد العناصر الايقاعية الأساسية لأن (الايقاع في اللغة الشعرية لا ينمو في المظاهر الخارجية للنغم، القافية، الجناس، تزاوج الحروف وتنافرها ـ هذه كلها مظاهر أو حالات خاصة من مبادىء الايقاع واصوله العامة ـ ان الايقاع يتجاوز هذه المظاهر إلى الاسرار التي تصل في ما بين النفس والكلمة بين الانسان والحياة، انطلاقاً من هذه الوجهة التي تعيد الايقاع إلى الداخل تتولد الحاجة لقياس التناسق والتساوي والتقارب وحتى التضاد والانكسار للتوصل إلى الترتيب الذي تقوم عليه القصيدة، ترتيب النبرة

والتوقف عند الكلمة أو عند الجملة على مسافات متناسقة محسوسة تهاوياً وتصاعداً، وهكذا يتجلى البيت الشعري أو المقطع الشعري أو القصيدة وقد تألفت على نظم قياسات ايقاعية على قاعدة سلسلة من العلاقات المحسوسة للأجزاء بعضها مع البعض الآخر، وللأجزاء في علاقتها مع الكل فتتبين ـ حدود البيت حسب البنية الداخلية في علاقات الأجزاء وفي البنية الخارجية في علاقة البيت بالمجموعة في شكل الانتظام، في شكل التوقع.

ثالثاً : نموذج البحّار والدرويش

هذه القصيدة من أشهر قصائد خليل حاوي ـ انها تعتمد في صياغتها ككل، في بنيتها الخارجية الظاهرة، على نمط من الايقاع المقطعي ينتظم على الوجه التالي :



١ ـ البنية قائمة على ترتيب عام مختار، متصاعد متهاو (en crecendo et de cre-cendo) وفي هذا الترتيب تساو وتواز ملحوظان بين بداية القصيدة ونهايتها، ففي

المقطع الاول /١٦/ جملتان فقط يجمع بينهما الوصف، وصف البحر ووصف الأرض، لذا يمتد الإيقاع بالعطف في الحالتين ويتصل ليعبر عن المدى المتداخل أولاً وعن اطار التأمل ثانياً.

وفي المقطع الثاني /١٤/ ينتقل الكلام إلى الرجل فيتقطع الايقاع أكثر فاكثر، ويفيد عن ذلك التوقف عند جمل أكثر لتحط (هذه الجمل عند السؤال المقتضب /٢/ وتأتي الاجابة /٢٨/ مترامية تمحي فيها الجمل لتنتهي بسؤال /٢/ يحظى هو الآخر بجملة ايجابية واحدة تمتد حتى الانتهاء /١٤/.

للبناء العام في القصيدة اذن ايقاع عام يعبر عن البنية العميقة التي يتوخى خليل حاوي التوصل إليها هو أولاً، وايصالها إلى الناس ثانياً. وهذا الايقاع مهمته الاساسية تبيان الحالتين الخارجية والداخلية في امتدادهما المظلم ـ وتتوزع المساحة كما يتوزع الوقت. وهنا تناغم عميق بين هذين العاملين الاساسيين للشعر ـ قد وسع المسافة هو ذاته وسع الوقت، لأن وسع الأرض والبحر هو ذاته وسع الرحلة في المكان وما فوق المكان: في الكشف والرؤيا في الهجرة والابحار.

٢ ـ ويعود النمط ذاته في الوسع والتوزيع ليظهر في البنية الخاصة للمقاطع ـ فإذا أخذنا المقطع الأول مثلاً نراه ينقسم إلى جملتين، تقودنا دراسة كل منهما إلى خلاصات خاصة بالقصيدة التي ندرس، وفي الوقت نفسه ذات دلالات عامة.

الجملة الأولى من (البحار والدرويش)

أ) يتم توزيع الوحدات في الجملة الأولى بتناسق كامل على الوجه التالي:

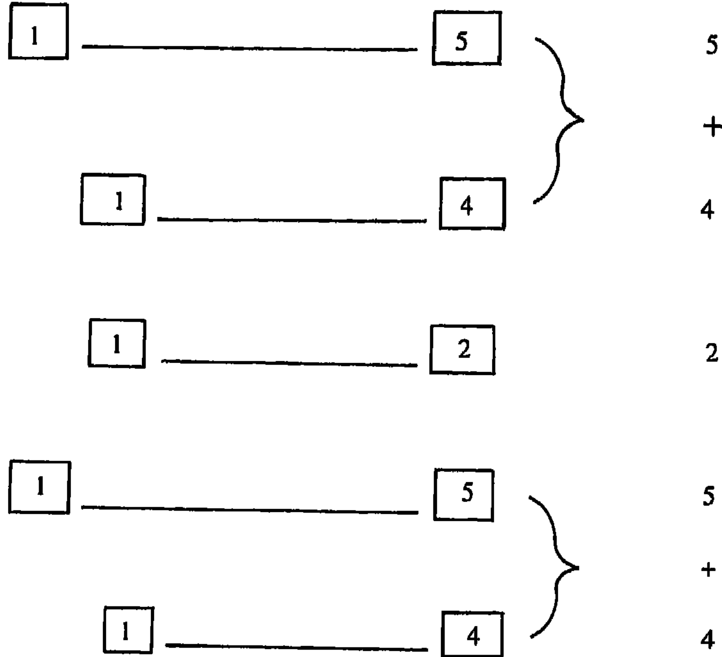
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن/ فاعلن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن/ فاعلن

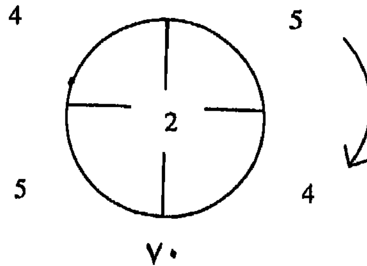
فاعلاتن فاعلاتن/ فاعلن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن/ فاعلن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن/ فاعلن



إن هذه اللوحة التي تظهر توزيع الوحدة الايقاعية الصغرى والتي هي التفعيلة عند خليل حاوي، تشير إلى الانتظام وتكرار هذا الانتظام بشكل يدل مرة أخرى وداخل المقطع على التوزيع المتساوي للمساحة والوقت في القصيدة مما يخلق نمطاً إيقاعياً متهاوياً ـ ثم متهاوياً على مفصل اللازمة، ولكنه متعادل عند الطرفين ـ ومما يخلق حالة «الدوار» حول المحور، تلك الحالة التي تنتج عن الرحلة في الماء، والمشابهة تماماً للدوار الذي ينجم عن مسيرة الحلقة في «حلقات الذكر» في المقطع الآخر ـ انه إيقاع داخلي يمكن تمثيله على الوجه التالي:



ويضاف إلى هذا الانتظام تكرار الوحدة المنفردة بالتوقف عندها خمس مرات متتالية ١ ـ ١ ـ ١ ـ ١ ـ ١ ـ على مسافات متناسقة ـ كما يزيد في أهمية هذا التوقف كون هذه الوحدة الايقاعية مختلفة عن الوحدات الأخرى في المساحة المكانية والزمنية ومتفقة بعضها مع البعض الآخر سمعياً كونها تمثل القافية، مما يعطي مرة أخرى طابع الرتابة في الدوران اللامحدود ـ وكل هذه العناصر مجتمعة في الانتظام والتكرار والرتابة تخلق مناخ الامتداد اللامتناهي الذي هو في الآن ذاته للبحر وللدوار. وهكذا يتحول الاطار من بنية سطحية إلى بنية عميقة تمثل جوهر الصورة الشعرية وطبيعة تكون المشهد الذي نشير إليه في سياق يزيل حدود البيت الشعري الكلاسيكية لترتسم له حدود أخرى، فهذه الجملة التي تتألف من تسع عودات إلى السطر تضم خمس أبيات تتوزع فيها الوحدات الايقاعية الخارجية بحسب الايقاع الداخلي العميق الذي يحمله الإيحاء.

ب ـ أما الدلالات العامة التي يمكن استنتاجها من هذا النمط الايقاعي فمتعددة: ان خليل حاوي يجد نفسه غير معني بالحفاظ على البنية التاريخية للبيت الشعري الكلاسيكي في القصيدة العربية فيتخطاه إلى الشكل الذي يؤدي الحالة الشعرية التي تتجلى عنده ـ لهذا يمتد البيت عنده من الجملة إلى المقطع إلى القصيدة فيبني الجملة والمقطع والقصيدة بناءاً متكاملاً ـ ولهذا تنوجد عنده القصيدة كعمارة طالعة من هندسة محتملة، وهو إذ يحافظ على التفعيلة انما يعيد ترتيبها، بذلك يبقي الوشائح قائمة في الايقاعات القديمة ليمثل مرحلة في هذا المجال تعبر عن استقلال الشعر، من جهة لارتباطه بوقائع جديدة ايديولوجية واجتماعية، وتعبر من جهة أخرى عن الصلة بالتراث لانبثاق الايديولوجيا الجديدة من حقائقه ومعطياته. وهكذا يتخذ حاوي موقفاً غير متعارض مع حاجة الجماعة وغير مهمل في الآن نفسه لحاجة الشعر إلى ان يترتب الانتقال. اللغة الجديدة هي بهذا المعنى أدات تجربة وأرض تجربة ـ وانطلاقاً من هذه المعطيات استطاعت أن تستجيب بادواتها لظاهرة انكسار الريف في مدينة تابعة، هذا الانكسار الذي بدا جزءاً من لغة الماضي الرومانسية استطاع ان يتجاوز هذه اللغة ـ فالريف لم يعد حنيناً لماض، بل أصبح دلالة جديدة في لهجة الانبعاث التي بشر بها الشعر ـ هكذا ترتفع أصوات ادونيس وخليل حاوي ويوسف الخال في محاولة الانبعاث، وضمن الرمز التموزي الذي

يسيطر على المرحلة ـ أو هكذا تنحني لغة الحجازي الرومانسية لاعصار المدينة، وتفتت واقعية البياتي اللحظات في لهجة شبه رومانسية.

القصيدة الجديدة بهذا المعنى ليست قصيدة التفعيلة، انها قصيدة تحمل رؤيا خاصة وجديدة داخل لغة انشطارها الداخلي التي أشرنا إليها ـ وهي بهذا المعنى كانت مؤشراً لتغيرات محتملة، في الواقع لغة جديدة تحاول أن تسمى واقعاً جديداً ـ واننا إذ نوافق على ان هذه القصيدة ليست قصيدة التفعيلة في المنحى الايقاعي نلاحظ التفعيلة كأداة اتصال بين الماضي والحاضر لأن «الواقع الجديد» لا يحمل هذه السمة، خاصة في مغامرة الانبعاث التي تتعاطى مع واقع قديم تريد إجراء تحويل فيه لغلبة معطيات الماضي في حقائق الحاضر ـ وهذا النمط هو الذي يمكن من تفسير وجود القافية وان تعددت في القصيدة الواحدة ـ ففي وجودها اتصال بالماضي الحاضر في الحاضر، وفي عودتها في المكان غير المحتمل انتقال إلى الواقع الجديد الذي يحف به الانتظار ويدعو إلى التوقف.

فعدا النغم الموسيقي الذي تحمله القافية، انها محطة في حركة الدوار وانتظار لتوقف هذا الدوار في «البحّار والدرويش» فإذا كانت النبرة إحدى أهم عوامل الايقاع فانها لكونها تمثل تكراراً للنبرة الصوتية تضع حدوداً محتملة للبيت الشعري في المساحة وفي الوقت دون ان تلغي الفواصل والتوقفات الأخرى التي يدعون الشاعر للأخذ بها ـ وهكذا يتجلى دورها أساسياً في سلسلة النغم الذي تبرزه الفواصل والوقفات الأخرى ـ وبذلك تتوصل إلى القيمة والزخم في البناء الشعري وليس دونه ـ تخرج عن كونها قافية لتصبح حاجة داخلية في مجرى السياق متزامنة مع عناصر إيقاعية أخرى.

ج ـ بالإضافة إلى تكرار القافية الذي يرافق القصيدة كلها تتكرر وحدات إيقاعية أخرى عبر القصيدة بمجملها من حالات متشابهة، ونرى ذلك في مقاطع متعدد مثلاً:

«ومدى المجهول ينشق عن المجهول»

عن موت محيق ـــ

ـــ

بعد ان راوغه الريح رماه

الريح للشرق العريق»

ـــ

دوختهم (حلقات الذكر)

فاجتازوا الحياة

حلقات حلقات ـــ

وفي مكان آخر:

« ـــ

قابع في مطرحي من ألف ألف

قابع في ضفة «الكنج» العريق»

حتى يصل في النهاية إلى:

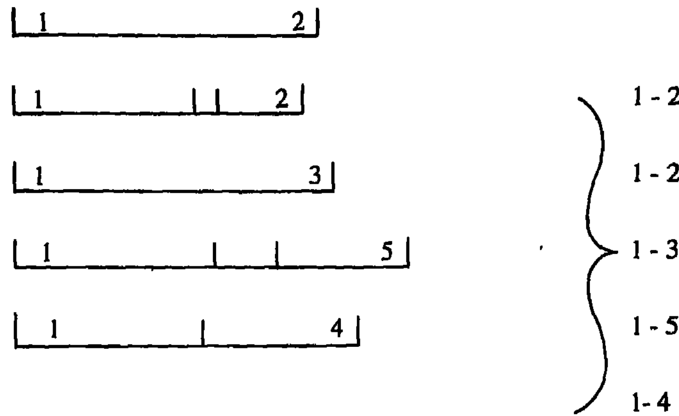
« ـــ

مبحر ماتت بعينيه منارات الطريق

مات ذاك الضوؤ في عينيه مات ـــ»

هذه العناصر المتكررة ثنائياً أو ثلاثياً تنشيء في سياق القصيدة حركة إيقاعية تأخذ شكل الموصوف أو حالة الوضع ـ وأبلغ ما تصل إليه هذه الحركة الايقاعية يتمثل في حال دلالتها على الثبات: الهدوء في المكان والموت في الزمان، ويتطور هذا الأسلوب الايقاعي في القصيدة ليطال صيغة العبارة فإذا بالعبارات والجمل تتكرر في أمكنة متعددة في تشابه بنيوي متواصل لتتوقف عند لازمة هي محطة للحالة وللغناء الناجم عن تناسق الايقاع الملازم للرومانسية شكلاً ومضموناً.

«فالولادة الشعرية مع ما رافقها من انقطاع لاحق، كانت تتهيأ في أحشاء التجربة الشعرية العربية منذ أوائل القرن، فقد تمّ استيعاب الانجاز اللغوي في تجربة المهجرين، والايقاع الجديد القادم مع اللغة الرومانسية» انها لغة الصورة المتداعية عند خليل حاوي في البنية العميقة كما في البنية السطحية، عبر تراكم ظاهر على كل السويات في عطف الصورة وفي عطف العبارات والكلمات ـ ويظهر ذلك بوضوح في الجملة الثانية من المقطع الأول حيث نرى تبدلا ايقاعياً يعتمد على التصاعد ليتوقف عنده قبل العبور إلى مقطع آخر يتخذ هذه المرة الشكل التالي :



وهذا الشكل كثير الفواصل متعدد النبرات التي مهمتها عطف الايقاعات بالفاصلة والحرف، للدلالة على انتقال من حالة القلق إلى حالة موت الحس موت الذكريات التي يريد الشاعر التعبير عنها ـ وتتدخل القافية في امتداها وصمتها في تداعيها 3 - 1 - 3 - /1 - - - على مدى المقطع ومن ثم القصيدة وفي شكليها لتقول نفس القول حاملة ذات المخاطبة.

وتنتهي القصيدة إلى اليأس بعد فشل المحاولة ـ ينتهي الحوار إلى الغرق والذل على الأرض كما في السماء ـ انها تجربة خليل حاوي انتهت كما انتهى هو وكأنه بموته يعيد كتابة القصيدة نفسها التي ولدت من زمن ـ ونكتشف معه ذلك الايقاع الذي قاده كما قاد القصيدة إلى موت المغني وحزن الأغنية، ليعودا إلينا انبعاثاً جديداً وقد تحول إلى رمز من رموز المحاولة النهضوية، وتعود القصيدة شاهداً لترفع الحجر

نه ويبقى فينا كما تبقى هي علَّ الزمن الاتي ينبأ بالحياة:

«مبحر ماتت بعينيه منارات الطريق

مات ذاك الضوء في عينيه مات

لا البطولات تنجيه ولا ذل الصلات»

قصيدة «البحّار والدرويش»

بعد أن عانى دوار البحرِ

والضوء المداجي عبر عتمات الطريق

ومدى المجهول ينشق عن المجهول

عن موت محيق

ينشر الأكفان زرقا للغريق،

وتمطت في فراغ الأفق أشداق كهوف،

لفها وهج الحريق،

بعد أن راوغه الريح رماه

الريح للشرق العريق.

حط في أرض حكى عنها الرواة:

حانة كسلى، أساطير صلاة،

ونخيل فاتر الظل رخي الهينمات

مطرح رطب يميت الحس

في أعصابه الحرىّ يميت الذكريات

والصدى النائي المدوي
وغاويات الموانى النائيات

دوختهم (حلقات الذكر)
فاجتازوا الحياة ـ
حلقات حلقات
حول درويش عتيق
شرشت رجلاه في الوحل وبات
ساكناً ، يمتص ما تنضحه الأرض الموات
في مطاوي جلده ينمو طفيلي النبات :
طحلب شاخ على الدهر ولبلاب صفيق

غائب عن حسه لن يستفيق
حظه من موسم الخصب المدوي
في العروق
رقع تزرع بالزهر الانيق
جلده الرث العتيق

هات خبر عن كنوز سمرت
عينيك في الغيب العميق
قابع في مطرحي من ألف ألف

قابع في ضفة (الكنج) العريق

طرقات الأرض مهما تتناءى

عند بابي تنتهي كل طريق

وبكوخي يستريح التوأمان :

الله ، والدهر الصحيح

وأرى ، ما أرى ؟

موتاً رماداً ، وحريق :

نزلت في الشاطىء الغربي

حدق ترها ــ أم لا تطيق؟

ـــ ذلك الغول الذي يرغي

فيرغي الطين محموماً ، وتنحم الموانى

وإذا بالأرض حبلى تتلوى وتعاني

فورة في الطين في أن لان

فورة كانت أثينا ثم روما ـــ!

وهج حمى حشرجت في صدري كأني

خلفت مطرحها بعض بثوره

ورماد من نفايات الزمان

ذلك الغول المعاني

ما أراه غير طفل من مواليد الثواني

ويداً شمطاء من أعصابه تنسل

أكفاناً له والموت داني

وتراني قابعاً في مطرحي من ألف ألف

قابعاً في ضفة «الكنج» العريق

وبكوخي يستريح التوأمان :

الله والدهر السحيق

أترى حلمت من صدق الرؤى

ما لا تطيق؟

ـ خلني ! ماتت بعيني

منارات الطريق

خلني أمضي إلى ما لست أدري

لن تغاويني الموانى النائيات

بعضها طين محمى

بعضها طين موات

آه كم أحرقت في الطين المحمى

آه كم مت مع الطين الموات

لن تغاويني الموانى النائيات

خلني للبحر، للريح ، لموت

ينشر الأكفان زرقاً للغريق

مبحر ماتت بعينه منارات الطريق

مات ذاك الضوء في عينه مات

لا البطولات تنجيه، ولا ظل الصلاة.

References المراجع

1 - Daniel delas et Jacques filliolet - linguistique et poesie - larousse - Universite - paris 1973.

٢ـ أدونيس ـ مقدمة للشعر العربي ـ مجلة «فكر» اللبنانية ـ عدد آذار ـ نيسان ـ ١٩٧٨ .

٣ ـ أدونيس ـ زمن الشعر.

4 - Jean Mazaleart - Elerments de Metrique française. Armand colin - paris - 1976.

٥ ـ الياس خوري ـ دارسات في نقد الشعر دار ابن رشد بيروت ١٩٧٩ (×) .

٦ ـ المصدر السابق (××) .

الفصل السادس

ناديا التويني

محفوفة بالأساطير «والرأس في الكلمات» (*)

من هي هذه الناحلة كالعذاب، العذبة كالبحيرات، والذاهبة من الأرض إلى التراب، و«الرأس في الكلمات»؟ . . .

هي: محفوفة بالكتابة، شمس تتوشّح بالذهاب و«طفلة تلوك الهواء»، تحلم بالأرض، بغبار يتوطأ في الفضاء.

هي: وقد قضي الأمر ـ ايقونة في الشرق تحتفل بالبقاء. . .

في «حالم الأرض» ثلاثية تبدد الاتجاهات، وفي البنية العميقة تستقر التحولات،

(*) راجع مجلة النهار العربي والدولي. العدد ٣٢٣ ـ (١١ ـ ١٧) تموز (يوليو) ١٩٨٣ بيروت ـ لبنان.

فالأرض في ذاتها أرض أخرى تعرفها هي ولا نعرفها نحن : فمن فوق، انها ساق القمح يلهو مديداً كالاطفال، من تحت لمسها رعب، صوتها قتل وعلى الارض الناس، عاطفة تتسع كالفضاء.

١ ـ انثناءة أولى :

«قل الأرض، استمع،

و«الرأس والكلمات»

الكلمات هي الأرض وبصمت تبتدىء الرحلة فيها عميقاً، في البدء إذن تحويل تصنعه انثناءة من القول إلى التأملات، وهي القول أيضاً تنتزع الأرض لتصير أرضاً جديدة لها مقاييسها في كل الجهات، انها في بعديها مكان وزمان، المكان دون حدود، لا نهاية، والزمان ربيع وألوان، والفصل بين البعدين منهاج لا يحترم البعدين، فالوقت مكان والأرض زمان، هكذا يحصل التحويل وعلى هذا الحجر السحري لا بد ان يتكىء الفهم في النص الشعري الذي يتصف بكونة لناديا التويني، انها ترى هكذا :

ـ من فوق، على السطح، الأرض تعطي حبة قمح بعد عراك، فالعذاب خصوبة وجمال : الزهرة حمراء والبحر احمر أنه لون الدماء ينهال على التراب ليضحي التراب دماء :

«أيها الرجل بوشاح الشجر في الشتاء»

استمع :

يغفو الطفل على احلامه باحمرار»

الماء دماء، والحلم دماء، عناصر الأرض حمراء وعناصر الرؤيا أيضاً حمراء، كل ذلك لأن الناس اضحوا شجراً والعكس صحيح، مما يقود إلى تجاذب يمزج أشكال الحياة وينبىء بحياة أخرى لا فرق فيها بين اللون والرجل والنبات، فالارض الجديدة تنهض بحياة جديدة، تخلق الشاعرة أرضاً لها هي الحقيقة فِلمَ البكاء؟ بهذا التحويل يتغير السياق وتبطل الأحكام المعهودة لتتوقف أمام نمط آخر من الصياغة

للمعايير التي تنبني عليها الأحكام، فالشعر ينبىء بذلك ولم تصح بعض النبوءات؟ ومن لديه إجابة فليقل، ولماذا يتقرر بالنيابة عن الأموات، انه يصوغ الأموات شكلاً لموتهم؟ ربما يصوغون هم نظرة إلى الحياة أحلى من تلك التي ترفل بها محافل الأحياء للحياة فإذا كان المنطقان ممكنين، فلماذا لا تكون الأشياء كما يراها الشعراء؟ ربما تكون هي ناديا على حق لأن قولها يرفل بالجمال، والحق جمال

ب ـ أما تحت فنافذة إلى عالم صورته كما يلي:

«تحت الأرض فنافذة

تحت الأصابع صراخ ارتعاب

كل صوت هوذا السفاح

والكلمات تتنفس على ايقاع الموت

إن هذا العالم موجود فهي تراه ونحن لا نراه، وفي رؤيتها عبر النافذة إلى أسفل ينبري اللمس رعبا والصوت قتلاً والكلمات تترامى على ايقاعات الموت بحثاً عن اللمس، كل ذلك لأن العالم في الأسفل لا يحتمل اللون، انه ليس بهياً لكنه موجود وفيه حياة من نوع آخر ولذلك لا بأس ان تهب منه إلى السحر، إلى ما فوق الأرض لأن الألوان سحر السطح وناديا كانت تحب السحر، ولأن الأسفل لا مهرب منه لبست اللون الأزرق ومضت كالنسر اليه، وفي الرحلة كان الوعي انها رحلة ومع ذلك شربتها كما المطر إن عطش يشرب الماء:

«الأرض»

كي تبتدع عاطفة

«رسمت رجلاً»

ج ـ الناس عاطفة الأرض، يعتقدون ان الفرح منهم والحزن منهم أيضاً، ولذلك فحياتهم تتمايز عن تلك التي ترى إلى أشياء اخرى، أما عند ناديا فالأساس ليس الرجل، الأساس هو الأرض اتساعاً وفضاء وصحارى، ولذلك فهي الشكل المطلق،

لا يجوز فيها السؤال ولا الجواب، تتسم بالاحمرار مثنية من الماء إلى الهواء، وإذ تكون لها هذه المواصفات، إذ تحترق صورتها القديمة وتمحي عنها تراسيم الرجال لتحل محلها ترسيمتها الخاصة، تظهر جلية عبر خلاصتين:

ـ خارج الذاكرة وخارج العقل، في هدوء الذاكرة في المكان، وفي انسلاخ الفكرة عن القول: الزهرة والشاعرة يتقاسمان الصياغة الجديدة للكون، انها تبتدىء بالاحتراق، فالنار ملتهبة في المرآة، تلك التي احتملت زخم التحويل، هكذا يتم الانتزاع: تخرج الأرض من كينونتها في التاريخ لتنقل إلى كينونة أخرى في الكتابة، والمسألة ليست إعادة خلق الماء والتراب والهواء انها مسألة انعكاس هذه العناصر في المرأة ،فهي إذ تعبر عن الزهرة والكتابة، تحتل موقعاً جديداً خارج العقل وخارج الذاكرة في الحقيقة، على هذا المفصل يمكن فهم التجربة ويحصل الحوار مع ناديا التويني، فإذا تم في لغتها سقط الحزن جميلاً في الفرح الخاص، وان تم خارجها أغلقت في الوجه جميع الأبواب وسدت إليها الطرقات.

ـ ولا يبقى إلا الخراب، تضحي الأرض دماراً مهجوراً والماء، فهي في الحقيقة الشعرية ترحل على ظهر باخرة هي الكلمات، وتسافر إلى الأجساد البطيئة ففي متنها تحمل اللغة الأرض وتسير بها رويداً رويداً إلى السماء، وهكذا تظهر جدلية اتصال ناديا التويني بالحياة: في اللحظة الأولى تبتدع الأرض عاطفة لها هي الرجال وفي اللحظة الثانية يصنعها هؤلاء وردة وأواناً والعلاقة بين الطرفين نزاع الكتابة.

ويحدث كل شيء من الغبار إلى الروىء على ايقاع لا يعرف الانحناء، يمتد من جملة إلى اخرى بامتداد الأرض من فوق ومن تحت على السطح مفرداً في العزلة وفي الارتماء هكذا:

7\3\5\3

5\5\7\3

يتناسق ثنائياً ليشير إلى الانبساط بالرغم من الحشرجات، ومن ثم يهدأ في الارتماء إلى الفكرة وهي تجري التحويل الشعري مديداً كساق القمح كالشجر

والبحار:

8\10\8\8

\2\

\12\

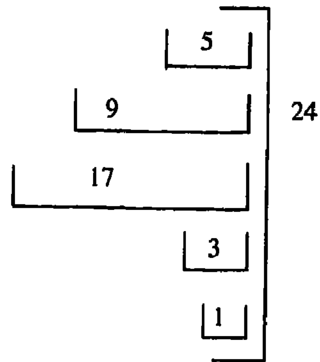
يزدوج الايقاع بعد الانفراد وينتقل من الومضات الحادة، هي تصوير الانكسار، إلى الاستدامة في اللون وفي الاحلام وفي البحار. هنا ترتاح ناديا فتبقى طويلاً مع ما تحب بعد الانفعال الذي يقدم للشعر، وحين يحصل الشعر تتوقف وتبقى فيه طويلاً إلى أن ينتهي الحلم، ويتوالى النموذج متقارباً في القصيدة ذاتها، انتفاضاً وامتداداً كأنه الجزر والمد ، فحركة الأرض هي حركة البحار.

وهكذا تكتمل الكتابة من الصورة إلى اللغة إلى الإيقاع لتؤلف بين عناصر الرؤيا في بنية عميقة لا يكتشفها إلا الحلم بعد التحويل الذي يحدثه العذاب .

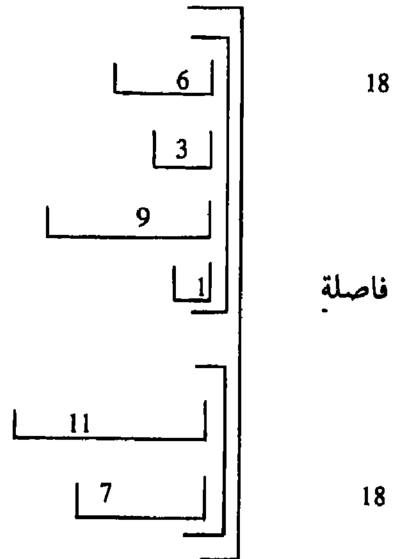
«الرجل»

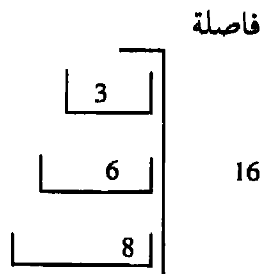
بنية الإيقاع وبنية الصورة متلازمتان في اللغة الشعرية، مما يخلق نصاً متكاملاً هويته محض ابداعية، تبرز مقدرة واضحة في الكتابة الأصلية، انه السر في السهولة، تكون نتاجاً لعمل عنيد وسلاسة ناجمة عن الجهد.

في المقطع الأول من القصيدة ثلاث حركات تمتاز بنمط ايقاعي يسود النص منذ البداية حتى ما قبل الانتهاء، ينطلق متوتراً شديد الحضور من كثرة الحضور في الدماء والهرب، ويترامى في الاضطراب بين حالتي الانتباه الحاد والصراخ. وتأتي اللغة في تجاذب النبرات الحادة لتضيف مقاييسها ومدلولاتها الأليمة، دماً وحرارة، توقيعاً عصبياً في قيظ الظهيرة، برقاً كالصراخ ودماً باللون الأحمر، كل ذلك الألم يحط عند نمط إيقاعي آخر يتناغم ويتهادى في الحب وإليه وهكذا تنبعث من الايقاعات والنبرات جدلية العلاقة ما بين الألم ونقيضه في الذات الانسانية، ذات الرجل الذاهبة من القلق إلى السكينة، على الوجه التالي:



فاصلة





الألم قلق الايقاع والحب اتزان في الحياة تماماً كما النهر يبدأ بعد الانفجار ويجري رصيناً إلى المصب الآخر، وفي ايقاعات المقطع تفسير ضمني لذلك، وانه ضمني لأنه ينبثق من الاحساس به دون اعمال الجهد في الفهم، فالشاعرة قد وفرت ذلك على القارىء بما أعطته وإذا عدنا لهذا الجهد صياغة لحقها به، نرى ما يلي:

في المقطع ثلاث جمل: الأولى ذات ايقاعات مفردة حادة كالسيف وكالصراخ، انها تعبير عن التمزق يذهب إلى حد الحشرجة عند الفواصل النافرة \١\ - \١\، لا تناسق ولا توازي في الحالة لأنها اضطراب عميق يطال جوهر التجربة الانسانية فهذه التجربة كما تقول:

«بين شجرتين

رجل تتوازى مع دمه

والفكر كعشبة

صيف نادر. . .

انها دموية للجسد و يباس للفكرة مما يجعل من كامل الوجود البشري محطة في النزاع، لذلك ينبرى الايقاع متوتراً يمضي كالحنجرة المذبوحة وهي تنزف دماً بحجم جميع الرجال: \٥\ - \٩\ - \٨\ - \٣\ - \١\ . . .

- أما الجملة الثانية فهي تتوقف في البدء على جذوة من الامل الممكن فيأخذ الايقاع نمطاً آخر ولو لفترة قصيرة، وهذه الجذوة تتمثل بحب الشاعرة لهرب السماء من تمزقها في البرق:

«تهرب السماء كما احب

انخطاف البرق سريعاً . . .

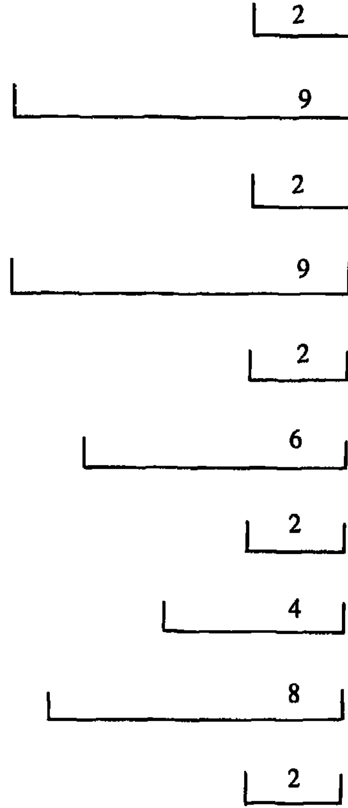
ولكنه حب ينخطف كالبرق، ولانه كذلك، حب مهما كانت مواصفاته، ينثني الى نمط إيقاعي بتمايز عما يسبق وعما يأتي بعد: 6\3\9\ فيعيد نوعاً من الاتزان في اضطراب الحقيقة التي تهدأ لحظة عند العاطفة، ولكن عاجلاً تعود الحقيقة طائراً

مذبوحاً ينتفض نسراً الى أعلى الجراح ليقع حيث تنام النسور: ١\١١-١\٧-

ـ وتبدأ الرحلة الجديدة في الجملة الثالثة على ايقاع هذه المرة الجديدة: -١\2\١٦ - ١\٨، انها الرحلة بعد التحويل، تضحى الجراح نغماً لحقيقة الحلم بالارض الجميلة وان كانت نتاجاً للالم، فالالم العظيم يخلق ارضاً جميلة اكتسبت هويتها الجديدة بفعل الحب فيعود التنفس بطيئاً متصاعداً، تعود الحياة: «أيها الحب، يا فضاء نتنفس فيه، عطر أيقونة الحياة» هذه الحياة أيقونة رسمتها لها ناديا التويني، لقد صنعتها لنفسها من عمق الجراح، جميلة صامتة بصمت الكنائس، عميقة كالطقوس القادمة من لدن يوحنا فم الذهب، هكذا كان يتكلم رسما لايقونات، في الجمل الثلاث: فعل واحد، فعلان اثنان ـ فعل واحد، بينما تتلاصق الكلمات مواصفات بمدلولات افعال. ان ناديا تحذف الافعال كونها امرأة «شرقية» كما تحدد نفسها، فاللغة العربية التي كانت تحب موجودة في النص الفرنسي عبر الجملة الاسمية، وهذه الظاهرة في شعرها لم يتوقف عندها احد بعد، انها ليست من السمة العامة للشعر بل سمة خاصة بجوهر القصيدة عند ناديا التويني، فلا لزوم للفعل الا عابراً عندما تتلاحق الصور معبرة اكثر من الافعال، الافعال حلقات اتصال، فلا لزوم لخيط يمتد بين الايقونات على الجدار، انه العطر هو الذي يجمع الأشياء. صورة الرجل اذن ملوثة بالجراح، غاربة كالشمس وكالصراخ تمتد من الحشرجة الى السكينة على ايقاعات الالم الذاهبة من الصراخ الى الصمت بعد ان يكون قد حصل التحويل بواسطة الحب، بواسطة الكتابة، والكتابة حب والحب هو الشعر، وتمضي الرحلة هكذا في القصيدة الى ان تصل في مقطعها الاخير الى كامل الرؤية الجديدة للعالم على ايقاع هذه المرة جديد. تتوصل ناديا التويني الى صياغة خاصة بها للعالم على الوجه الذي يلي: الكلمة والرجل والصوت والحب، بعد تحديدها ـ تدور مع الارض خارج الفكرة، تدور فقط.

ـ الرجل يستظله المياه ـ الصوت حاد والحب إله مكسور في اتساق الزهور.

والكل يأخذه الدوار على ايقاع متزن الصلوات يعود كل مرة إلى الأزمة بعد الانقضاء.



هذا الايقاع الجميل حيث اللازمة \٢\ تجيب على ضرورات التحديد، تأخذ طابعاً نغمياً يشبه صوت مبخرة الكاهن في الأياب بعد ذهاب إلى القديسين والناس، فبعد ابتداع حياة جديدة على أرض جديدة تشعر ناديا التويني بانها بحاجة لتبتدع تسمية جديدة للأشياء، ولا غروَ في كل ذلك إذ انه لا بد لأي خالق من أن يُسمي الأشياء، الرجل: قصيدة تقع عند الحافة الأولى للبدايات.

«الحب»

القصيدة الثالثة في «حالم الأرض» عبور إلى الجوهر، إلى التسمية الأعذب والأرقّ في عملية التحويل والخلق.

إنه الصوت الخارج من الطعنة الأولى، ففي التحديد وجهان: واحد للـضجيج

وآخر للقتل والوجهان لمرأة واحدة والمرأة هي الوجه الآخر للأرض، الحب وجه مكسور:

«اقسم ان الاساس

هو الحب يشبه الضجيج

من قتل امرأة»

هذا التحديد السريع بايقاعه الجازم والحاد يرسم الاطار العام للايقونة ـ القصيدة، فتذهب ممتدة بامتداد الماء والتراب، بامتداد الحياة.

من اللحظة الأولى لانبعاثها تمحي القصيدة الفواصل بين البعدين المعهودين للحياة، وينبري الوجود بوشاح جديد، انه وشاح الصلة العميقة التي لا تميز بين ما هو حي وما هو غير حي، تمتزج «الأشياء» وتختلط اختلاطاً كثيفاً، فتصبح الأجساد عيوناً وأيدي خراف، والرجل أغنية الحياة الثقيلة، تصير الشمس هي العصافير، هرمة هي هذه «الأشياء» لقاء وذكريات ففي داخلها اشتباك مع الحياة، وفي الاشتباك جراح: الزمن مجروح والطفولة جرح ويذهب كل شيء كما يذهب الحصان الأصيل بوقع حوافره الأصيلة، ولا يبقى على وجه اليابسة إلا ليلٌ وظلام، فتستفيق ناديا التويني لترى كل شيء وقد مضى به الذهول إلى الاصفرار، هلالاً بضوئه الخافت ـ يبحث عن الاكتمال.

هذا قبل الحب، أما وقد نزل إلى الذات فالمسألة تصبح أخرى، يدخل القمر في الاكتمال، يتحول ويصير شمساً وتبتدىء الألوان.

يأتي كالأمواج، كالأحلام دفعات، جزراً مفعمة بالالوان، عاصفة بطعم النعنع، بطعم النساء، الحب زهرة في الماء والسماء، الحب الأحمر كالدماء، اضطراب الصخرة وقلق الحياة:

«الحب دم في الصخور

مبججة أيتها الفصول الممزقة بالأساطير»

ـ ما هي هذه الصور الجميلة؟ ما هذه الجمل الغريبة؟

عند ناديا التويني علم خاص بالصورة ونهج خاص بالجملة، الصورة مركبة والجملة بسيطة، الصورة مجمرة والجملة ضوء.

أ) يقع التركيب في الصورة على ساعة الرؤية فيبدو هذا جزءاً من عالم جديد يتصل فيه المحسوس بغير المحسوس، فإذا أخذنا مثلاً صورة الحب ينجلي الحب بمواصفات متعددة للاقتراب من جوهره، وهذا الاقتراب يتم رويداً رويداً لأن الرؤية تحدث دفعة دفعة حتى الاكتمال. وحين يهبط الحب إلى الناس يحول في طبيعتهم تحويلاً قادماً من كينونته الجديدة، فتتكون الصورة ـ الرؤية على الوجه الآتي:

الحب

دفقة أولى ـــــ> دفقات	أحلام بلون الجزر
دفقة ثانية ـــــ> عاصفة	طعم النعنع ـ طعم امرأة
دفقة ثالثة ـــــ> دم في الصخور ـ	فصول ممزقة بالأساطير
	التحويل
الراجل والمرأة ـــــ>	زهرة عظيمة، كالمراكب
تذهب	كنار المجامر

في تكوّن الرؤية إذا صيرورة للصورة تبتدأ فتتلاحق عناصرها المأخوذة من عالم تمتزج فيه الأشياء امتزاجاً وثيقاً، والجامع هو العبور، هو الرحلة ذاهبة في الماء إلى الجذر، والعاصفة إلى البحر والمراكب إلى الفصول. هذه الحركة في الزمان غابراً وأتيا تختصر المسافة في الجوهر من جوهر الحب إضاءة الجمر وعطر الزهر اللذان لا ينتهيان.

ب) أما الجملة فحركة أيضاً ترتدي الرؤيا القادمة منها عبر تشابك التشبيه والاستعارة، لذا فهي شبه خالية من الأفعال. فاللغة المركبة على قاعدة هاتين الأداتين لا تعود بحاجة إلى الأفعال إلا نادراً فلا تستعمل إلا في مجرى التحويل، للحب إذا لغة، وللتحويل لغة تمتزجان في لغة واحدة في الرحلة إلى الصورة ـ الرؤية، لذلك

يأتي الايقاع مديداً يترامى بترامي الرحلة إلى الضوء واللون على متن المراكب الذاهبة إلى الأساطير، في عمق الماضي وفي عمق الحاضر والآتي، إنه زمن يتهادى تماماً كالاندفاق الذي تحدثه الرحلة في الحب:

\10\-\18\

10 -

4 - \16\

12

14 -\18\

إن هذا التوزيع الايقاعي المزدوج ذو دلالة خاصة في المقارنة بين حالتي الحب والعذاب والعلاقة بينهما، فإذ تظهر في القصيدة الأولى توترات إيقاعية حادة كتعبير عن التمزق والألم، تظهر في القصيدة الثانية نبرات متهادية كتعبير عن الرحلة في الحب إلى حياة جديدة، مما يبرز امتلاكاً للغة عند ناديا التويني يؤلف بين الجملة والصورة والايقاع تأليفاً متكاملاً للتعبير عن الحالة، لذلك فان القول بشاعريتها الأكيدة لا يقوم على الاحساس بذلك لدى القارىء فقط إنما أيضاً وأساساً على مقدرة أكيدة في استعمال اللغة بكل زخمها وانثناء هذه اللغة مطواعة في كتابة الحالة. ذات صباح للحب، في ذلك السجن الذي كان اسمه أرضاً خالية خاوية، خرجت ناديا من المنفى إلى الشعر،

وذات مساء وهي تلقي بعينيها الحزينتين على هذا العالم ذهبت ناديا من المشهد إلى الصورة، وأضحت ايقونة لا يفتقدها إلا المحبون لقد مضت محفوفة بالاساطير و« الرأس في الكلمات».

الفصل السابع

١ ـ القسم الأول

إضافات صلاح ستيتية

في «أجزاء قصيدة»

عند حدود الكلام قد يبدأ الشعر كما انه قد ينتهي. لذلك تندرج باستمرار لوائح الشعر عند لوائح العالم، وفي الوقت نفسه عند لوائح الكلام لتقع المشكلة الشعرية عند مشكلة الحدود. فترتسم الحواجز التي تحول دون عبور أي عابر سبيل لتحط رحال القافلة الشعرية عند أولى محطاتها الانتقائية:

للاّ موت هو الموت، قدر خالص بالنقاء

برغم كثير الكلام في السحر

عنيد، كلامه غيم

. . . .

. . . هذا الخليط من الكلام

مع الثمار، فجأة هو الصمت المديد:

العابر بعد تحديده، الصمت

المحطة الأولى :

كلاً الكلام يُشبع جوعاً يتوازى فيه الصمت مع الموت. والقدر امتداد. فتنبري الوظيفة الشعرية الأولى وظيفة للكلام فان تكلم أحدث انفجاراً في اللغز الذي ينتجه امتداد الصمت أم امتداد الموت. وبذلك تتوطأ المسيرة للحظة في الانفجار دون ان تتوقف لأن الكلام خليط الثمار أو ان انفجار الكلام يؤتي ثماراً في سَوْقِ الامتداد. إنما اللغز هو في الكتابة بأسرها لأن الكتابة كما الشجرة، كنيسة :

إنما الشجرة والكتاب

كنيسة تعشق

والسفر ضبابي الانفصال

في هذا المعبد العاشق تختصر الرحلة في ضباب الشتات لتتم بعد الانفجار الشعري عملية إعادة البناء. فإن كان السفر في الغموض فان الفرح في الوصول إلى أي من الاجتهادات. عند هذه العملية نتوقف عند المحطة الثانية.

المحطة الثانية :

جملة الكلام مبخرة في كنيسة الكتابة. من المبخرة ضباب والصلاة امتداد في الصمت. والجملة هذه مكسرة تتحطم رويداً رويداً في الاحتراق العابق. انها تتضاءل لتصبح جمراً ومن ثمّ رماداً. وهكذا يموت الكلام أو تموت الجملة فيه من الخارج لترتفع في التخيل الشعري، الجملة الداخلية متينة التركيب وشديدة التلاصق. في العملية الشعرية إذن خراب كبير للجملة الخارجية وتشييد عمارة للصورة الداخلية في لحظة الانهيار. من كل ذلك تبزغ شمس الشعر وتضحي وظيفة التكسير اللغوي وظيفة مزدوجة على صعيد اللغة وعلى صعيد الصورة الشعرية في آن. فبقدر ما تتضاءل الجملة الخارجية تتعاظم الجملة الداخلية لتصبح اللغة بأسرها معبراً والكلام سبيلاً. في انهيارها تجديد للصور أم إعادة خلق لها ان كان كل شيء موجوداً وان كان الشعر إعادة ترتيب للخلق على صورة جديدة. وهكذا تكون الأضافة الستيتية ناجمة عن عملية تجديد مزدوجة للغة عبر انهيار الجملة الخارجية وللصورة عبر انبعاثها من الفراغ اللغوي. انها عملية مرعبة لأن ضجيجاً هائلاً يواكبها، ولأن إحداث الفراغ

يخلق شعور الوقوع الهائل في الهاوية، في القبر:

قبر في الكلام الضيّق

لضيق الأم ضيق كتفي الإبن

هي الشجرة مغروسة في الخط

مذعوراً، على أرض

على امتداد الكائن في الكون، . . .

إن الكلام على امتداده قبر والكون قبر في الامتداد. القبر فراغ يقطنه ركام الكلام الذي يطلع من إعادة تكوّن الشعر. وإذ يمتلىء الكون عميقاً وامتداداً بالشعر، فان التأويل هو المحطة الضرورية الثالثة لتتوقف عندها القافلة الشعرية الذاهبة أبداً.

المحطة الثالثة:

على مستوى المتلقي لا يمكن التمييز بين العوالم الثلاث التي كان يقترحها الاغريق فوق سطح الأرض وتحتها وعلى السطح. كما انه لا يمكن إيجاد الفواصل بين العالم الفعلي أي كان من العوالم الثلاث، والعالم اللغوي الذي يقود إليه الكلام. فالاتصال بالحقيقة هو في اللحظة الشعرية ذاتها اتصال بالرمز. والرمز يتكىء إلى الاسطورة لينتج عالماً اسطورياً جديداً. الشعر تجديد للاسطورة عند ستيتية. وهذه إضافة جديدة له. ومثل ذلك مثل الشجرة التي هي الخصب والأم والكتابة والثمرة وجميع المفردات في اللغة إلى أن تضحي الجملة الأولى المولدة لكافة الجمل على طريقة نشومسكي في علم انتاج الكلام. انها خصوبة من نوع غير معهود فان كانت دلالة الشجرة في الاسطورة أم في الرمز رمزاً للعطاء فانها في الشعر هنا رمز وارف الغصون تحط عليه الأجنحة والرفوف ويقطنه العرافون والحكماء كما على أغصان شجرة اللغة عند سان جون برس. إن الشجرة عند ستيتية غابة. وارفة الظلال. وهي مبعث الاساطير وانفجار العطاءات. إنها هنا الحضارة الجديدة.

جملة العناصر في اختطاف النار، هو الحبيب

في هوى آخر انها الحجارة لي يصرخ

انها الحجارة لي هي النار والهواء في

الأسى حيت تنام الهدوب

سيوفا لغير من الهوى. هوى في الثغر

يصرخ هنا لمن يسكن والشجر

في صورة الشجر سيداً

على نهاية الأزل حيث ينتفي الشجر

هذه الحضارة سيدة قبل تكوّن الاسطورة وما بعد. انها على الأزل كما الشجرة سيدة على الأزل. لذلك لا تنتهي القصيدة خاصة وان القصيدة شجرة والشجرة أزل يبتدىء. من هنا فالكتاب الشعري قصيدة واحدة والقصيدة جملة واحدة والجملة كلمة واحدة هي الشجرة. هذه هي إضافة صلاح ستيتية الأخرى. إن القصيدة المئة في الكتاب بيضاء ولكن هذة المرة لا يعني الفراغ اغلاقاً كما عند مالارميه. إنه يعني بداية الشعر ويعني ان الكتاب لم يكتب لأن الشعر قد ابتدأ. وحين يبتدىء الشعر لا يلم به انتهاء لأن السهرة طويلة عند حدود الكلام:

يا ليلا في الليل تشكل غيماً

ـ في الانعكاس

«سوف نسهر في رفقة الكلام»

على مرمى من القوس دون صراخ:

تبتدىء المرحلة مع الكلام، وتطول السهرة مع الكلام لأن موت الشعر غير ممكن فهو مصباح ممتلىء بالزيت والزيتونة ملء الفضاء:

أيها المصباح لِ مصباح

معقود ذو جذور

في أرض ضيقة وغير قائمة في

احتراقٍ لأشكال

الزيتونة لا شرقية ولا غربية زيتها يضيء الأرض والسماء. هي الابداع الجميل وهي البلد الشعري المفتوح الحدود. فإن كانت بداية اكتشاف الحدود فان العبور إلى القصيدة هو انعتاق من مشكلة الحدود للبلد الشعري ومحطة في الولادة الدائمة. إن ناتالي تعني الولادة فهي لذلك شمس تضيء. فيقول في ذلك صلاح ستيتية:

يا ناتالي وقد بزغت من حفيف لفستان

مدينتك لحظة من الشجر، يا ناتالي

يا ظلّ عشق للرخام وأي رخام

حسبه أن يلوّن الخدّ بخدّ لناتالي؟

المحطة الدائمة:

الولادة أبداً نقيض الصمت أو الموت أبداً. لذلك فان للرخام خداً ينبض بالحياة. وأبرز ما في الأمر ليس الصورة الشعرية الساحرة، بل ذلك الايقاع الداخلي العميق الذي يشير إلى انفجار الحياة في تواصل اللحظة. فالامتداد في الزمن تراكم للحظة المكوّنة من شذرات الحياة. لذلك فان مفهوم الحياة في البلد الشعري الجديد ينتظم في تراتب اللحظة في الامتداد إلى فوق أم إلى تحت، تماماً كما تتراتب الأشجار في الغابة العاشقة عشق اللون للرخام. وتراتب اللحظة هذه هو الايقاع الداخلي للجملة والذي يعيد انتظام الأشياء في اللغة. انها الإضافة الأخرى التي تحمل التجديد إلى عمق النبض الداخلي. فللحياة الجديدة انتظام جديد في ايقاع جديد.

إن سر هذا الايقاع يكمن في القدرة على الاستنباط الشعري من تناسق اللاتناسق أم في اجتماع اللامجتمع. من المعهود يطلع اللامعهود يبهر إلى درجة يصبح فيه كأنه معهود من زمن قديم، لتتواصل لحظة التذكر لشيء لم يكن أبداً إلا أنه يبدو وكأنه كان أبداً. وهكذا تتكون العادة الجديدة من اللاعادة في سحر الايقاع الجديدة كولادة في الفعل مستمرة. يقول:

هنا، وداع بور: أي ثمار

ستأتي خليطاً بغير ثمار

تطفىء الرمل وتفك للأب العقال؟

إن الايقاع الداخلي في هذه الجملة عميق مع انها تبدو غريبة في الانتظام. أن الجملة هذه صرح يبدو في الخارج مفككاً غير أنه متين البناء. فتماماً كما أن العلاقة مستحيلة بين البذور والأرض البور، وتماماً كما ان الرمل دلالة على العطش والنشاف فان هذا العالم الخارجي حيث لا يلتقي الوداع فيه تبزغ منه شمس جديدة في تخيّل النقيض لأن المعنى ليس على السطح يدعو للولوج إلى الداخل حيث تتوطأ الاسطورة. فعند العرب الرمل والبور نقائض للثمار، غير أن القافلة تسعى أبداً طلباً للثمرة في الرحلة الاعتيادية. أما في الرحلة الحقيقية فان الاسطورة العربية كانت دائماً تمزج بين الخصب والعقال لأن العقال لم يكن ليوضع على رأس الرجل إلا حين كان يبلغ. فهو في اللحظة الجنسية ذاتها رمز الثمرة وضعاً وانفكاكاً. وبالعودة هذه إلى الاسطورة تأخذ الجملة في آخرها انتظامها الجديد من الايقاع الاسطوري الذي يعيد ترتيب الأشياء في منظومة جديدة للمفهوم. وفي مكان آخر يقول صلاح ستيتية:

الجسد المرئي لغير جسد، السنة؛

قد فاجأتها العناقيد. والجسد دون ـ

مع شفاه. انها السنة مفاجأة.

....

إن القول هنا فعل ناجم عن مستويين: مستوى ما يخرج من الاشارات في التنقيط إلى دلالات وكأن العالم المستحدث من العالم المتناقض المتكسر له إيقاعه المحتمل وليس ايقاعاً يقوم. وبذلك يصل التكسير إلى الايقاع نفسه الذي يتبين وكأنه دائماً قيد الاحتمال. وهكذا يتم الوصول إلى بعض من عالم جديد نستطيع أن نطلق عليه بجرأة اسم عالم صلاح ستيتية الجديد في البلد الشعري الجديد حيث:

«. . . العنكبوت :

ساقاته المديدة

خفيفة على الكلام»

والكلام لغة كل شيء إلا انه لغة العشق. يقول :

«هو هذا الذي أوقعه في الفخ فستان

ابرة تقلق قلباً حزيناً

لفارس من فوق حصان

هو هذا/

وقد أهين/

بصدّ لفستان :

يا أيتها الغيمة العارية بين اليدين

لقد كسر الحصان»

. . .

إن عملية الصيد هي عملية للغيوم. [illegible] العشق عربياً كان الصيد فيه أم بلاد الاغريق، فهو غير عتيق لأن الصورة الشعرية على ايقاع حديث هو ذلك الذي يأتي من تحوّل الغيمة ـ الحبيبة إلى مطر أو خمرة من عنب يُعصر أو تُعصر لتنتظم عملية الحب في الايقاع الشعري الجديد.

عند هذه العملية ـ عملية العشق نصل إلى المحطة الأبدية.

المحطة الأبدية

العشق عملية انجاب، لكنه انجاب، من عطيّة الفكر. يقول :

. . . .

«من ردفيك اللاهثتين اثنتين

جسد انثى يطلع من عطية الفكر

لما بك من حرائق تنظر

سحرة الهائمين بك

بُخارك الأزرق

وانفضاضاتك

لا متنشقات متنشقات الوبر.

إن في ذلك أعظم الجنس في أعظم الهيولى المتضادة مع الجنس. إنه جنس من نوع مزروع في الخصب قبل ان تحلّ الثمرة الأولى في الولادة الجسدية. إنه على هذا المستوى يقتضي التعاطي مع العشق عند ستيتية الذي يفيض حرائق وانفضاضات جسدية لكن على مستوى التنشق. هنا يتلاقى الرجل مع المتصوفة. فبعد الحلولية في الصورة، حلولية للجسد في الصورة. وبذلك تصبح العملية معاكسة. فبدل ان تحل الفكرة في الجسد يحل الجسد في الفكرة وهي وبر. انها مسيحية معاكسة. حتى المسيحية عند ستينية لها شكل آخر. إن كل القضية هي أساساً في التشكيل. ولما كان التشكيل تشكيلاً شعرياً فان شيئاً ما يحصل على سوية الخلق عند ستيتية. فالخلق هو صنو العشق هنا لذلك يبقى الرجل عند المحطة الأبدية ينتظر على ضؤ مصباح يضيء في جدلية التعلق والانتظار.

تشكيل المحطات

حتى الاضاءة هذه جدلية في ازدواج التضاد والتطابق. انها تنبع من الاصطدام في التلاقي والافتراق في آن لان الجدلية هي قاعدة التشكيل. والتشكيل مثنى في الداخل الصوري وفي الخارج اللغوي. فالصور ة في الأساس مكان غير منظور يأتي الكلام ليجعل منه عالماً منظوراً قابلاً للعبة العالم مع نفسه:

لكن، مرتعدات أنا .

يا اله الموسيقى وقد اذنت بها الأغصان

اذنك الرملية في ـ المدّ إذن ـ

اذنك امتناع . يكسر

هذا لتأتي مياه

في عذب حفيف ليمامة .

هنا الجدل داخل الصورة في الامتناع المغلق . لذلك تأتي الأدوات المنطقية لاخراج الأشياء من الصدف في الداخل نحو السطح الذي هو بريق أم إضاءة . وإذ يتحطم الداخل ينفجر الينبوع الأزلي مياها عذبة يتساوى فيها الضوء مع الخرير وتتساوى فيها اليمامة مع ما هو في الاغصان حفيف . على هذا المفصل الذي يختلط فيه كل شيء بكل شيء حتى ولو كان الشيء لا شيئاً يخرج من ركام الصورة المبعثرة أجزاؤها شكل الصورة الذي هو شكل الشعر في اللغة بعد تحطم المعقول الصوري في المعقول اللغوي :

إنما الفكر، وبره

إنه المعبر الضئيل اللهاث

إنه المتنشق اللامتنشق الصفيق

إنه الثقب عرياً انه المعبر اللامعبر

عابره الجسد يفضحه .

إنه الحريق .

في هذه الجملة الشعرية جمع من المتناقضات من جوهر واحد وكأن النقيض غير نقيض وكأن البحث عن الهوية قد أضحى شيئاً في الشعر قديماً لأن الهوية الجديدة صنو للحضارة الجديدة المبعثرة في حطام الذرة التي منها الطاقة الهائلة

التي يعبّر عنها بالحريق. هذا الحريق هنا هو نتاج للدمار اللاحق بالهوية الصورية يؤكده تحطم اللغة في تكسرها المنتظم في التضاد رويداً رويداً حتى يستعاد البناء على المستويين معاً لتتم المشاركة الشعرية في الاستنباط مرتين: مرة للصورة ومرة للغة. وبذلك لا تعود القصيدة للقارىء، بل تصبح القصيدة شكلاً من أشكال المتلقي في المعقول الصوري الذي يمتلكه هو، وفي المعقول اللغوي الذي يتصارع معه هو في كل لحظة يقوم على جدلية الالتقاء والافتراق يبتدىء بالتعيين:

حين يحل السؤال الرهيب

محنياً علينا بوجهه المضيء

تشير الإصبع للآخر وجهاً في الحريق

ينظر للوجه

تشير إلى الجهة للاّ ـ

جهة / للاوجه مع

المرآة للاّ مرآة مع

اليد تبحث عن صنو يشير

ستكون اصبع الاشارة العدم

مبعثرة بأشياء المرايا، اسماً

مختبئاً/ يشهد

موتاً أو انبعاثاً للسؤال الأخير

إن البحث عن الاسم بداية التشكيل وامتلاك الاسم أمر مستحيل مما يجعل من العملية أمراً قيد البحث المستديم. هذه هي اسطورة الساميين: يبحثون عن الاسم لأن اليقين امتلاك، إلا انهم لم يجدوه تماماً كما هي الحال عندهم بالنسبة لاسم الذات الالهية. لقد توقفوا عند النعت التاسع والتسعين لأن الصفة المئوية تعني

امتلاك الكل . لذلك يتوقف رقم القصائد عند التاسع والتسعين فلا تتم القصيدة ولا يتم لها امتلاك . من هنا كان اسم الكتاب كله «أجزاء قصيدة» لأن امتلاك القصيدة أمر مستحيل إذ يعني ذلك قتلاً للشعر بادعاء الامتلاك .

من هنا لا يبقى إلا السؤال ولا تبقى إلا الاشارة إليه . ولما كانت الاشارة عدماً لا يبقى إلا السؤال رهيباً لأن الجواب مستحيل . وإذ يستحيل الجواب يبقى التعيين بداية ليبقى التشكيل دائماً قيد التشكيل المستحيل :

أشياء وقد كشفت إلى قبر الابن

والملائكة منثّرة عن تزينه

والصمت(فيه معنّفاً)

في الصمت مختبئاً (فيه) معنّفاً

في العصفور/ انتفاء الملاك . إذا

الشجر متعرجاً بالخط متميزاً

يخرج الشكل من الشكل . ومن ثم يعيد

ظهور الظهور (ظهور) الوجه

انه انكسار الوجه فهو السؤال

مذنباً وقد لمّ الثمر

(مرتجفاً هنا) فاذن :

نور عميق متخشب وشريد

ولأن الشكل اذن يأتي من الشكل فانه لا يمكن الوصول إلى أي من الأشكال في غياب الشكل الأساس . وهكذا يختبىء الظهور في انكسار الوجه . هو الوجه هويته انكسار اذن لا وجه .

فإذا كان هذا هو وضع التشكيل في الصورة، فان وضعه في الكلام مماثل لتعرجه في الخط بحيث لا يكون خط مستقيم. انها قصة العنكبوت في ثلم الأرض المفلوحة يتموج كما الغيم والضباب. إن كل شيء يختبىء في كل شيء. لذلك يتواكب التشكيل مع الاغلاق حتى في سياق الكلام وان تلطخت الصورة بالدماء فهذه الدماء هي دماء الوجه وهي دماء السطر في لا انتظام الكلام.

انها المذبحة الستيتية ملطخة بدماء الذين يحبون الكلام.

٢ ـ القسم الثاني
الجدليات المثلثة
في :
« الجهة المحترقة
الأخرى
للبالغ النقاء»

غريب كم هو متماسك هذا الكتاب مع انه يبدو مبعثراً كالغيم. الغيم، طفولة، شتلات الورد الثلج . . . ذلك كله محترق وبالغ النقاء. فلا بد لنا في البحث عن الشعر مرَّة أخرى بالعقل، أن نقف عند قواعد الهندسة وعند اصطفاف الجبر بعد إعادة الدلائل والرموز من خارطة الشعر إلى خارطة القهر في القلب، أو إلى خارطة الرحلة في التصوّر بعد انقضاء اللغة فيما هو خارج عنها رويداً رويداً وصولاً إلى انبناء الايقاع على تلك القيثارة المحمومة التي لا تفارق النص.

أولاً: كل الموضعات

هذا النص يسبح على منديل أغنية، يتتالى هادئاً على صفحة الماء في البحر، يمضي أبداً ويبقى في المحيط. إلا انه يرتطم هنا وهناك بصخرة أم بفجوة أم حتى بامتداد. لذلك فانه يخرج بالضجيج عن الرتابة. والضجيج ليس بالضرورة صوتاً. إنه قد يكون صمتاً أو قد يكون فسحة من انتظار.

لقد انتظرناه على السطوح

تحت رَطْبِ سواد الكون

حيث تُحلّق يمامة من قرميد

كفتاة طويلة

مكللة بأوراق خضراء

تتفتح في الأخير رماداً يحترق

إن امتداد النص امتداد في الغناء. فهو حركة قيثارة تُبرز في النغم الموضوعات متفردة أم ثنائية أم مثلثة أم أكثر من ذلك. مما يعطي للغنائية بعداً جديداً إذ يدخلها في شبكة المعادلات وفي تناسق الجدل داخل منهجيات العقل. مما يؤدي إلى إضافة في مفهوم الغنائية لتخرج من تناسق الفصل بين المعطيات فتحط في موقع آخر متناسب مع لغة العصر. هذه الغنائية الجديدة هي سمة الحداثة الجديدة بعد الحداثة التي تشددت في ثنائيات المباشر وغير المباشر، المفهوم وغير المفهوم وما إلى ذلك مقاربات ومقارنات.

إن النظر إلى شبكة الموضوعات في هذا النص هو نظر إلى الغنائية الجديدة التي تخطت الالتباسات السابقة إلى بناء التباس جديد ميزته انه غير ثنائي وان كانت الثنائيات جزءاً منه. فالقيثارة تغني هنا لحناً أحادياً على وتر واحد للصقيع وللندى، للشجرة ولليمامة، للطفل والمصباح والعشب والطفولة وما إلى ذلك من كلمات ـ مفاهيم أو من كلمات ـ أحاسيس. غير أن النص الغنائي ليس آحادي الاتجاه لا في الموضوعة ولا في البنية إذ تدخل الاحاديات القديمة في جدليات غالباً ما تكون مثلثه. فيحصل بذلك انفجار في مراتب الغنائية القديمة لتبزغ شمس الجدلية المثلثة الاضلاع داخل بنية الصمت العامة التي تلي فترة الطرب إلى الكلمة أو الايقاع، تلك البنية التي تحصل عند اللحظة التي يمر بها العبور مما هو مرئي إلى ما هو غير مرئي، لحظة التذوق البديع.

١ ـ الجدليات المثلثة

إن الجدلية المعهودة في الفلسفة تطرح اشكالية العلاقة بين طرفين من معادلة تقوم على تفاعل أو تضاد أو اثنين معاً. غير انه في السباق الشعري هذا تدخل الاضافة الجديدة على الجدل الفلسفي لتجعل منه جدلاً شعرياً. فان كان الأول محكوماً بعلاقات العقل، فان الثاني يجعل من هذه العلاقات أحد أطراف الجدل ليصبح بذلك نمطاً جديداً يقوم على قواعد جديدة مركبة تركيباً متميزاً. والأمثلة متعددة إلى حد يمكن اعتبارها نمطاً. وان هذا النمط يتيح الفرصة أمام إمكانية القول بنمط جديد في الكتابة الشعرية يقوم على الجدل المثلث في الغنائية الجديدة. أي ما بعد الحداثة :

٢ ـ أمثلة :

أ ـ

فَلْتَهَبْ كل والدة صمتاً

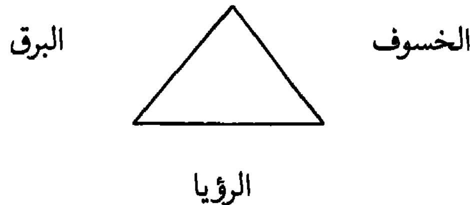
بالاصابع المذهبة للابناء

في الخسوف وفي البرق

وقد أبعد القمر الرؤيا

وأخاط من ثم فأخاط الجفون

إن هذا النص يقوم على توازن الانكسار في الجدل الثنائي ويتكىء إلى قاعدة المثلث في الرؤيا التي تنطلق منها الاضلاع على الوجه التالي :



فالخسوف اجتزاء في يابسة القمر والبرق اجتزاء من نار الفضاء والانكسار، ان بعض من اكتمال الرؤيا التي منها الخسوف جزء والبرق جزء آخر.

ب-

هذه اليمامة مع القليل من الجمر

هي سماء جردت، هي احتراقي

مخطوطاً على حفاف الشجرة ومن ثم غير مخطوط

حتى يتحرر الفكر ممن وهمه ومض في السماء

هنا يقفز الجدل من المعطى العادي ليصبح مركباً بشكل مزدوج لتنشأ داخل المعادلة المثناة معادلة ثلاثية بشكل مزدوج. فيتم الذهاب من رؤية الجمر إلى اللون الأحمر فيه ومن رؤية السماء إلى اللون الأزرق فيها وصولاً إلى الشجرة التي هي في الطبيعة خضراء. فيقوم البيان كما يلي:

الجمرة حمراء (١)



الشجرة خضراء (٢)

السماء زرقاء (٣)

على هذا المستوى تظهر العلاقات ثنائية داخل ضلع المثلث، ثنائيات الضلعين مثلثة مع القاعدة. فالجمرة والشجرة: الأحمر والأخضر بعض من الطبيعة تحيط بها السماء من كل الجهات لأن الأرض مستديرة والسماء أيضاً في علم العلماء والشعراء أيضاً.

ج-

كمصابح هي حديقة الطفولة

تَلْمحُ من برْد الثمر

وهواء القوس

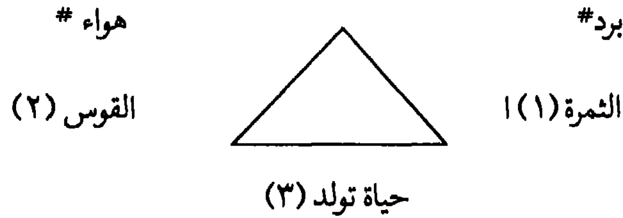
كأنه سعفُ حياةٍ تولدُ

في يد للاّ أحد

إنما المصباح هذا فحسْبُ مطعّم بالصقيع

وقد أضحى بغيبته اللهيب .

النقلة الثالثة في الجدل تتمثل في جدل التضاد الثنائي في شبكة العلاقات المثلثة . إن هذا النوع من الجدل الداخلي داخل الجدل العام ، لا يلغي القاعدة بل يعيد التأكيد على إن نظام العلاقات في الصورة الشعرية ليس نظاماً بسيطاً يتم تفكيكه على مستوى الشعور والوجد ان فحسب ، بل إن الأمر يحتاج لنشاط في العقل . مما يرفع من مستوى الغنائية ليضعها في منظومة للحداثة الغنائية تلي حقبة سابقة قريبة وحقبة أبعد في التأسيس الغنائي في العصور القديمة . فنظام العلاقة داخل المثلث الجدلي هذا هو على الوجه التالي :



هذه العلاقة على مستوى الضلعين في المثلث على علاقة تعيد انتظام التواصلات اللغوية والمفهومية القديمة في انتظام جديد فيه من جمال الصورة التقليدية ذات الطابع الطباقي ما فيه ، وفيه دعوة لمفهوم جديد عبر الصورة الجديدة القائمة على غياب العلاقات السابقة . لذلك يتكىء كل هذا التحديث على القاعدة ـ الأساس في المثلث والتي هي قاعدة الحياة التي تولد . إن هذه الحياة الطالعة من التضاد تعيد ترتيب النظام الكوني المعهود في نظام سحري جديد هو نظام النص الجديد للغنائية الجديدة .

د-

...

...

...

نجمةٌ نحيلةٌ لهذه البنات، في الهواء اليابس

يُحرق في النوم الذهني نوم نار من ثلج

حيث تلمع في اكتمالها الغيوم

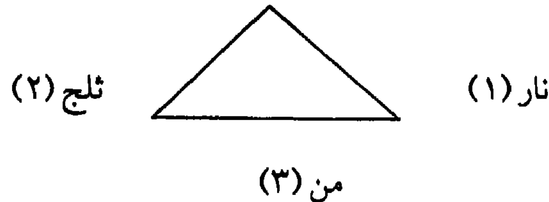
موشحة بالحب ومن ثم فجأة خدَّها أسود

على خدّ الدموع

كما زهرة زهرة تحطّم النهد

لتلك التي تكاد ان تغفو منها الرموش

إن هذه الغنائية القائمة في خلاصات جدل النقائض، تذهب بالتضاد إلى حدوده القصوى حيث يستوي كل شيء ليقود النص إلى الجوهر الذي منه النقائض بحد ذاتها. إن ذلك يخرج من المعقول الاعتيادي إلى المعقول غير الاعتيادي، أو بالاحرى إلى تأسيس معقول جديد يحل محل اللامعقول. مرة أخرى نعود لمنطق الفلسفة بغية المقاربة فحسب. فالمعقول على هذه السرية هو نقيض لغير المعقول. أما في النص الشعري هذا فان نقيض المعقول العادي هو معقول غير اعتيادي يمحي مفهوم اللامعقول. لا تعود النار نقيضاً للثلج لتنشأ بين الطرفين جدلية جديدة للصمت، صمت امحاء الحدود بين المفاهيم المختلفة. فيظهر المثلث على ما يلي:



فلأن النار هي ثلج تضحي الاداة المنطقية ـ مِنْ ـ قاعدة للمساواة والتناسل بين طرفين غير متساويين في المعقول الاعتيادي، ليصبحا معقولاً غير اعتيادياً في اللغة الجديدة الذاهبة أبداً باتجاه التجديد.

وأذ تتعدد الجدليات هذه إلى حدود يمكن الاعتبار بأن كامل النص الستيتي قائم عليها. نرى إلى امتداد هذه الجدليات إلى أبعد مما هو في الكلمة ـ المفهوم وصولاً إلى جدلية الجمل المثلثة.

٣ ـ جدلبة الجملة.

حتى الجملة إنما هي تعبير عن هذا الاتجاه. فبذلك يحصل التماسك الذي يبدو تضاداً على سوية المفردة. فتصبح الجملة أكثر من محمولة للتعبير أو محطة للدلالة. فتتخطى سويتها اللغوية بعد تحطم هذه السوية وصولاً إلى انبناء الجملة الجديدة الخارجة من نظام العلاقات غير السطرية، وصولاً إلى نظام العلاقات المثلثة أو أكثر من ذلك بكثير.

٤ ـ أمثلة.

أ ـ

امسكو بي بالهواء وبالأيادي
في الليلة المخططة بأوردة الشجر
في وسع النجوم الفضة. الحب
هذه الجمرة بيننا وكل ثمارها ـ
عصفا ثمارها كما الجسد
شُكّل من حبّ، الحب جرحٌ ويمامة

. . .

إن قانون الجمل في هذا النص مبني على حركة مثلثة أولى كما يلي:

١ ـ امسكوا بي . . . وبالأيادي

٢ ـ في الليلة . . . الشجر

٣ ـ في وسع النجوم الفضة .

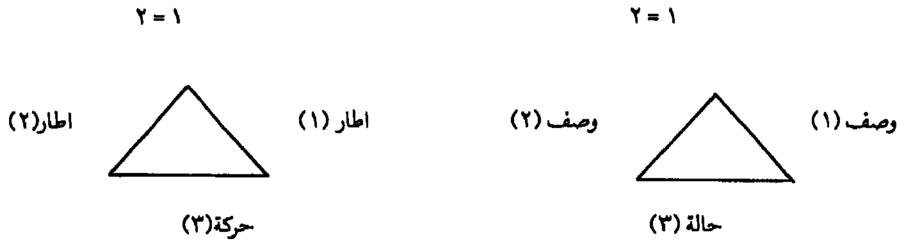
ففي المرتبة الأولى إطلاق للحركة أما المرتبتان الثانية والثالثة فتشكلان الاطار. وتعود البنية ذاتها في الحركة التي تلي على ما يلي :

١ ـ الحب . . . ثمارها

٢ ـ عصفا . . . الجسد

٣ ـ شُكل . . . يمامة

ففي المرتبة الأولى وصف تليه حالة في المرتبة الثانية. أما في الثالثة فتحديد للجوهر. وهكذا ينبني هرم الجملة: حركة في الاطار محددٍ تكراراً، وصف للحالة مثنى عليه تكراراً:



ب ـ

امسكوا بي بالهواء على حافة الشجر

وبزرقة الفكر هذه

حيث العذاب هو عار في الأظافر

في صبح حقيقي للندى المجنون

في البلد الأحمر الصافي

موزع تحت يمامات الغيوم

هنا لا تنتهي الجملة كما تنتهي الجملة في اللغة، بل على العكس من ذلك، انما تبدأ مرتين وهي جاهزة لتبدأ أكثر من ذلك حتى انتهاء القصيدة، أي حتى انتهاء الكتاب الذي يبدأ في صفحته الأخيرة:

١ ـ امسكوا بي . . . الشجر

٢ ـ وبزرقة . . . هذه

٣ ـ حيث . . بالاظافر

إن هذا المقطع المثلث جملة واحدة بحركات ثلاث. تماماً كما ان المقطع التالي هو جملة واحدة بحركات ثلاث.

١ ـ في صبح . . . المجنون

٢ ـ في البلد . . . الصافي

٣ ـ موزع . . . الغيوم

إن هذا التثليث هو أيضاً افتراضي لأن الجملة هي أيضاً افتراضية. فالجملة الشعرية هذه ليست مكونة من فعل وفاعل أو من اسم وخبر كما في اللغة الاعتيادية. انها جمل خارجة على القانون. ولأنها كذلك فهي تعبير عن تحطم اللغة العادية وصولاً إلى لغة عادية أخرى شرط ان يعتاد عليها قارىء النص. إلا ان الشاعر يمنع على القارىء الاعتياد. انها هي المشكلة حيث يقطن الشعر.

من كل ذلك نرى إلى الغنائية الجديدة القائمة ما بعد الحداثة الجديدة تجديداً في بنية العلاقات في جدليات المفردات والمفاهيم والجدل بشكل ثنائي ومثلث عامة وأكثر من ذلك. ونرى ان كل ذلك التجديد في الغنائية عبر الجدل المثلث يتم في لغة جديدة لأن الجملة الستيتية خارجة على القانون. هذا الرجل ـ صلاح ستيتية ـ خارج على القانون فلا تحذره غنائية الحداثة الجديدة.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

٥ ـ هندسة الموضوعات:

أما الهندسة العامة لكل الموضوعات فهي ليست في كتاب واحد أو في قصيدة واحدة. انها في هذا النمط من الجملة. فالكتاب قصيدة واحدة والقصيدة جملة تغني كما الغجرية أو كما العصفور فتقول:

إن القيثارة تغني الحزن العظيم الذي يترافق مع جوهر هذا الكون الذي تقطنه الدموع. والحزن سببه ان هذا الكون جالس على الحافة أم الضفة، يكاد في كل لحظة ان يقع في الفراغ. هذا هو الرعب الرهيب الذي تحاول النار ان تبعده من شبكة التداول، تماماً كما يشعل القوم النار لتهرب منها الوحوش. ان اللهب عدو للوحوش جسد مرئي يبعدها الشاعر باللهب لينطلق إلى كون آخر غير مرئي. فإذا كان المرئي فساداً فان غير المرئي نقاء، من ذلك الجهد يبني النص معادلة البقاء لأنها هي معادلة النقاء. فتقع هندسة الموضوعات في سياق انبناء المعادلات خروجاً مما هو مرئي إلى ما هو غير مرئي ففي المرئي فساد وفي غير المرئي نقاء. إلا ان كل ذلك ثلجاً كان أم ناراً إنما هو احتراق.

عقد مظلمة لمصباح من ماء بارد

محترق من زهرة نعاس لجبال

حيث يلمع غسيل انبهار بغسيل

لامعاً فجأة على السطح الأحمر

في ندى لصبح صارخ

إنه الصمت النقيّ به وانه القوس النقي

يصرخ له الطفل متشمساً بالسهام

ثانياً ـ حركة الايقاع.

لأن الكتاب جملة فحركة الايقاع هي كتاب الجمل أو تعددها. إن الجملة هنا تقوم على الايقاع. إذ انها لا تقوم على القانون الخاص باللغة. والايقاع اعادة ترتيب

للوقت في حركة الصوت وهو إعادة ترتيب للجملة الجديدة التي تبني اللغة الجديد خلال النزهة في حديقة الدموع، تلك النزهة العارية مقرونة إلى نظرية العري في النقاء في جوهر تختصره الوردة والساقية واليمامة لأنها جميعاً نقاء أم عري أم دموع:

مصباح هذا الوعل من مسرح

ليضحي أكثر عرياً في الفكر

ليل لساقية مع اهتزازات

بين شجر الجوهر العاري

عليه تتشكل من دم يمامة

مفتوحة في تمزقها ومن ثم مغلقة.

ما هي الوحدة الايقاعية؟ انها ولا شك في الحركة. إلا ان الحركة لا صوت لها. فالغناء خارج الحنجرة. انه في انتقال التصور. لذلك يقتضي البحث عن الايقاع بحثاً عن الوحدات في تراصفها وهي تشكل الابداع. إن الوحدات الايقاعية عبارة عن قفزات في التخيل الشعري الذي يتيحه تكون الصورة رويداً رويداً هكذا:

الوحدة الايقاعية الأولى: «الوعل من مسرح»

الوحدة الايقاعية الثانية: عرياً في الفكر

الوحدة الايقاعية الثالثة: ليل الساقية

الوحدة الايقاعية الرابعة: شجر الجوهر

الوحدة الايقاعية الخامسة: تتشكل من دم

الوحدة الايقاعية السادسة: مفتوحة في تمزقها

الوحدة الايقاعية السابعة: ومن ثم مغلقة.

إن الايقاع هنا واضح في التراتب اللغوي حتى التناسق المذهل كما انه في تساوي القفزات المتتالية في تراكم الصور المتدفقة كشلال . انه يخرج من السويتين ليحدث وقعاً هائلاً في النسق .

إلا ان كل فقرة مبنية على حركتين تقدم الواحدة للأخرى باستمرار وكأن كل شيء يطلع من كل شيء . فقبل الوحدات من الأولى حتى الرابعة هنالك منصة تحضيرية على الوجه التالي :

١ + ٤	١٠ مصباح	هذا الوعل من مسرح	٤
١ + ٤	١ ليضحى	أكثر عرياً في الفكر	٤
١ + ٤	١ ليل	لساقية مع اهتزازات	٤
١ + ٣ + ٣ + ٣	١ بين	شجر الجوهر العاري	٣

ومن ثم تحطّ بنية الايقاع عند تساو تام يعبّر عن الامتداد في التصور وعن الانبساط في الغناء على الوجه التالي :

مفتوحة في تمزقها	ومن ثم مغلقة
٣	٣

هذا هو الشكل الايقاعي خارج الجملة :

٥ = ١ + ٤

٥ = ١ + ٤

٥ = ١ + ٤

١٠ = ١ + ٣ + ٣ + ٣

نسق مرّتب ومن تم امتداد في الانتظام مع حشرجة في الصوت هنا ودموع هناك .

إن هذا الواقع الايقاعي إنما هو عنصر مرافق لما هو في الحقيقة، أو في العمق ايقاع صوري. وإذا كانت الترجمة لا تلتقط الايقاع الخارجي بسهولة لأنه من سمة البنية في اللغة غير انها بحد ذاتها معنية بالبحث عن ايقاعات الصور التقاءً وافتراقاً، تناغماً أم تبايناً. وبقدر ما تظهر هذه الايقاعات في النص المنقول بقدر ذلك يكون الاقتراب من الشعر أمراً ممكناً فتصبح الترجمة آنذاك نمطاً من أنماط الانتاج الشعري، إبداعاً محتملاً يتم الحكم عليه بالقدر ذاته الذي يقوم عليه ميزان التقويم للنص الشعري ذاته.

ثالثاً ـ الايقاع الصوري:

. . . . . .

ووجهها هو هذا الطفل إن اشتعل
مثل قليل من الماء في صحاري الماء
في ظل الشجرة من جوهر بزنبقات حقيقات
في هذه الحديقة المحترقة بلهبات حبيات
مصباح أخير، غيّر منه الزجاج
مثل قبائل هذا الرماد وكل هذا الهواء

إن ايقاع الصورة في هذا المقطع يقوم على تقابل واحد في امتداد النص ونطلق عليه تسمية التقابل الصوري الاجمالي، كما يقوم على تقابل آحادي داخل الفقرة الواحدة في المقطع كما يلي:

١ وجهها	≠	‖	≠	١ اشتعل
٢ الطفل		‖		٢ صحارى
٣ الماء		‖		٣ جوهر
٤ الشجرة		‖		٤ المحترقة
٥ زنبقات	≠	‖	≠	٥ مصباح
٦ الحديقة		‖		٦ الرماد
٧ الهواء		‖		٧ لهبات

إن الصورة هنا تقوم على التقابل بين سرّين واحد للنبض وآخر للنشاف، واحد للنمو وواحد للاحتراق. وكل محمولاتها الدلالية تتقابل ليس في المفردة فحسب بل انما أيضاً في سياق انسياب الصورة . انها صورة للحياة صعوداً وصورة لها هبوطاً منذ الولادة حتى الاشتعال. ومن هذا التقابل يخرج الايقاع بحركتين. إن الايقاع العام للصورة الواحدة وهو ايقاع واحد في ثنيات الموضوعة الواحدة. غير ان الايقاع الداخلي ليس آحادي الاتجاه. إن له بعداً آخر يتراتب رويداً رويداً وصولاً إلى الترتيب العام. ففي كل رتبة من مراتب النص إضافة تقابل إلى تقابل آخر هكذا:

وجهها ——> اشتعل

الماء في ——> صحارى

الحديقة ——> المحترقة

مصباح غير منه الزجاج

—— ——< ——

الرماد ——> الهواء

إن الموسيقى التي تخرج من هذا النص في تقابله الآحادي وتقابله العام هي على غير موسيقى الغنائية المعهودة. فللغنائية الجديدة ايقاعها الجديد في الداخل العميق. فماذا لو قلنا في خضم هذا التضاد انها موسيقى العصر، جاز يخرج من صوت القنبلة المعلقة فوق راس العالم، جاز ليصف انهمار الدموع في حريق الحدائق تشتعل على ضوء مصباح أخير غيّر منه الزجاج»؟ انها اذن غنائية على لحن من الجاز الهادىء في آخر الحشرجة التي تفصل ما بين الغناء والنقاء.

يقول الشاعر:

....

دمعة حية تحرق

تحت ضوء القلق أيتها الدمعة

تفكرين بالجسد اسوداً كان ونقياً

كدمعة أخرى يعاد صنعها من شفافية

والفكرة غامضة تبقى، والأرض

تحلم بالذي كان، وساقيتها البيضاء

إن الايقاع الصوري هو وإن كان ايقاعاً للدموع فهو ايضاً تقابلي. فالدمعة تترقرق مرات ثلاث أولاً وثانياً ورابعاً حتى تشكل كلها مجتمعة في الخاتمة ساقية بيضاء. فالصور ة في تكونها تذهب من التقابل إلى الامتداد: الدمعة تحرق، تفكر، يعاد صنعها فتصبح إلى جانب غيرها ساقية بيضاء. غير ان الارض التي تجري عليها الساقية تبقى تحلم بانفراد الدموع قبل الاتصال ماءً فوق التراب. إن الدمعة تحرق من القلق والفكر، من إعادة الصنع، ولا تحلم إلا بالذي كان حيث العودة إلى الهدأة والامتداد.

انها «الجهة المحترقة الأخرى للبالغ النقاء» في غنائية جديدة وقد صيغت على لحن قيثارة متكسرة باضطراد، مثل هذا العصر يعبّر عن نفسه كما يشاء في شبكة من المعادلات المقهورة والجدل الساطع كانبهار البرق. كل ذلك داخل إطار إيقاعي شديد الحداثة لأنه يبني الصورة الشعرية على ضوء اللغة بعد تحطمها داخل القلب. إن صلاح ستيتية لا ينطق باللسان. إن لغته إيقاع.

الفهرس

(ابحاث بنيوية)

تصميم الغلاف محاسن خ حمية

من الكتاب

* فاللغة العربية التي كانت تحبها ناديا تويني موجودة في النص الفرنسي عبر الجملة الاسمية. فلا لزوم للفعل إلا عابراً عندما تتلاحق الصور معبرة أكثر من الأفعال. الأفعال حلقات اتصال، ولا لزوم لخيط يمتد بين الأيقونات على الجدار.

* إنها مسيحية معاكسة. حتى المسيحية عند ستيتية لها شكلاً آخر. إن كل القضية هي أساساً في التشكيل. ولما كان التشكيل تشكيلاً شعرياً، فإن شيئاً ما يحصل على سوية الخلق عنده. فالخلق هو صنو العشق هنا، لذلك يبقى الزجل عند المحطة الأبدية، ينتظر على ضوء مصباح يضيء في جدلية التعلق والانتظار.

* هذه هي أسطورة الساميين. يبحثون عن الاسم لأن اليقين امتلاك. إلا أنهم لم يجدوه تماماً، كما هي الحال عندهم بالنسبة لاسم الذات الألهية. لقد توقفوا عند النعت التاسع والتسعين، لأن الصفة الجهرية تعني امتلاك الكل. لذلك يتوقف رقم القصائد عند التاسع والتسعين، فلا تتم القصيدة ولا يتم لها امتلاك، من هنا كان اسم الكتاب كله «أجزاء قصيدة» لأن امتلاك القصيدة أمر مستحيل.

* إن الموسيقى التي تخرج من هذا النص في تقابله الأحادي وتقابله العام، هي على غير موسيقى الغنائية المعهودة. فللغنائية الجديدة إيقاعها الجديد في الداخل العميق. فماذا لو قلنا في خضم هذا التضاد إنها موسيقى العصر، جاز يخرج من صوت القنبلة المعلقة فوق رأس العالم.

* والضجيج ليس بالضرورة صوتاً، إنه قد يكون صمتاً، أو قد يكون فسحة في انتظار.